REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 5 F. / JANVIER 1974
N° 204

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 32,—	F. 40,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 43,—	F. 50,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,80 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 5

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 7

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e ANNEE — N° 204 JANVIER 1974

Sommaire

Pages :

"L'Education Musicale" et son Directeur vous présentent leurs meilleurs vœux pour vous et les vôtres



BACCALAUREAT 1974

Le Fascicule (supplément au numéro 202) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1974 est en vente au prix inchangé de **F 6,—**.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. 1809-65 Paris.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1	**Berlioz** : Le Carnaval romain	**F 3,—**
N° 2	**Beethoven** : La Sonate à Kreutzer	**F 3,—**
N° 3	**Ravel** : Jeux d'eau	**F 3,—**
N° 4	**Haydn** : Symphonie la Surprise	**F 3,—**
N° 5	**Vivaldi** : Les Saisons	**F 3,—**
N° 6	**Prokofiev** : Pierre et le Loup	**F 3,—**
N° 7	**Roussel** : Le Festin de l'araignée	**F 3,—**
N° 8	**Smetana** : La Moldawa	**F 3,—**
N° 9	**Ravel** : Le Tombeau de Couperin	**F 3,—**
N° 10	**Stravinsky** : L'Oiseau de feu	**F 3,—**
N° 11	**Hændel** : Water Music	**F 3,—**
N° 12	**Tchaikovsky** : Casse Noisette	**F 3,—**
N° 13	**Schumann** : Les Deux Grenadiers	**F 3,—**
N° 14	**Weber** : Le Freischutz (ouverture)	**F 3,—**
N° 15	**Borodine** : Le Prince Igor	**F 3,—**
N° 16	**Beethoven** : Concerto de violon	**F 3,—**
N° 17	**Berlioz** : Symphonie fantastique	**F 3,—**
N° 18	**Bizet** : L'Arlésienne	**F 3,—**
N° 19	**Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade	**F 3,—**
N° 20	**Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition	**F 3,—**
N° 21	**Honegger** : Pacific 231	**F 3,—**
N° 22	**Beethoven** : Coriolan (ouverture)	**F 3,—**
N° 152	**Beethoven** : 8e Symphonie — **Berlioz** : Chasse, Orage — **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois	**F 5,—**
N° 198	**Mozart** : Concerto pour violon et orchestre, n° 4, Ré Majeur	**F 5,—**
N° 199	**Borodine** : Dans les steppes de l'Asie Centrale	**F 5,—**

LE DISQUE DU BACCALAUREAT 1974

Conjointement et en complément du Fascicule 202, ce disque **LA VOIX DE SON MAITRE, COSI 12592**, est en vente chez les disquaires.

LE COR *

par E. LEIPP (Maître de Recherches au CNRS)

et L. THEVET (cor solo à l'Opéra)

avec le concours de J. PIETRI
pour la trompe de chasse

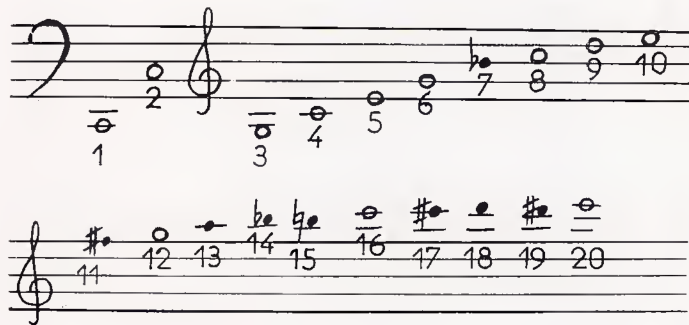
4° EXPOSE DE M. THEVET (RESUME PAR M. LEIPP)

Au commencement, c'est la trompe de chasse qui fut utilisée à l'orchestre. La première fois ce fut par Lully. Mais la musique des « cors » consistait alors tout simplement en sonneries de chasse classiques.

Lorsqu'on voulut par la suite intégrer la trompe à l'orchestre, il fallut résoudre plusieurs problèmes.

D'abord, il était indispensable de pouvoir accorder l'instrument au ton de l'orchestre considéré, qui, comme chacun sait, variait alors considérablement d'un lieu à l'autre. On adapta donc à l'instrument une coulisse d'accord permettant cette opération sans autres complications, sinon pour le facteur qui devait réaliser la coulisse correctement, sans fuites.

Le deuxième problème à résoudre était le suivant. Avec un corps simple, on ne peut évidemment jouer qu'une seule série de partiels ; on est donc limité à une tonalité unique (fig. 6c). Si on veut moduler,



rien ne va plus, car la série des partiels comporte des trous : le cor simple n'est pas chromatique...

Pour cela on imagina l'adjonction de **tons.** Le ton est un morceau de tuyau cylindrique tel que sur un bout on puisse adapter l'embouchure ; l'autre bout est raccordé au cor. En procédant ainsi on allonge l'instrument d'une quantité donnée qu'il suffit de bien calculer pour baisser d'un demi ton, d'un ton, d'un ton et demi etc. Dès lors on peut jouer en toute tonalité.

Mais pour moduler en cours de jeu, il faut changer de ton. Ce n'est pas très rapide et il n'est pas question de le faire sans disposer d'au moins quelques secondes. Et puis, avec les treize tons placés devant soi, on risque bien des erreurs...

C'est alors qu'un corniste allemand, Hampel, découvrit qu'en bouchant plus ou moins le pavillon, on pouvait monter ou baisser la série des partiels d'un demi-ton. A part quelques notes graves, l'instrument devenait proprement chromatique... Mais le timbre des sons bouchés n'était plus celui de l'instrument normal ; il était plus sourd, et il fallait une grande habileté pour harmoniser l'ensemble des sons joués dans ces conditions. A partir de 1760 donc, l'instrument est utilisé plus souvent en musique symphonique. Dès lors, le cor ne joue plus uniquement des notes d'accompagnement, des tenues, qui rendaient les partitions de cor inintéressantes... Ainsi Mozart a écrit 4 concertos pour cor où on utilise des sons bouchés. A l'orchestre, il écrit pour deux cors plus rarement pour quatre cors, chacun pouvant bien entendu utiliser des « tons » différents, ce qui étendait singulièrement les possibilités musicales. Dans la symphonie en sol mineur de Mozart le premier cor est en si bémol, le deuxième en sol : en combinant les deux on avait pratiquement la possibilité de faire des lignes mélodiques continues... Weber, dans le Freischutz faisait de même (deux cors en fa, deux en ut). Tous les compositeurs de cette époque utilisaient au mieux les différentes combinaisons de tons.

Cependant l'instrument, avec sa longueur unique restait incomplet.

C'est alors qu'on imagina le dispositif des pistons (ou des valves, en Allemagne surtout).

Il existe deux types de pistons qu'il faut définir :

— le piston descendant,

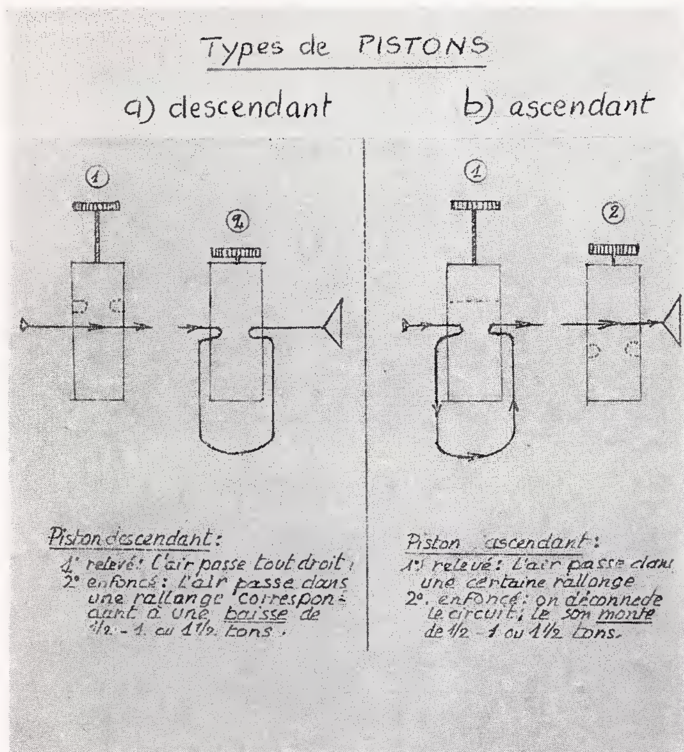
— le piston ascendant.

Le principe de fonctionnement est bien simple (fig. 6).

Dans le premier cas, on dispose une « rallonge » de tuyau donné, faisant par exemple baisser la note du tuyau d'un demi ton, d'un ton ou d'un ton et demi. En appuyant sur le piston (fig. 6a 2), on intercale cette longueur sur le circuit, et le son **descend** de la quantité voulue.

* Compte rendu d'un exposé fait au G.A.M. de la Faculté des Sciences de Paris (mai 1969). Voir « L'E.M. », n°s 201, 202 et 203, octobre, novembre et décembre 1973.

Figures : 6 - 6 a 2 - 6 b 2



Dans le deuxième cas, lorsque le piston est levé (fig. 6 b1), on a une certaine longueur totale du tube. Si on appuie sur le piston (fig. 6 b2), on en coupe une longueur donnée correspondant à un ton (deux tons et demi) pour le piston manœuvré par le pouce. Le son **monte,** puisqu'on raccourcit le tuyau : c'est le piston ascendant.

En résumé, le piston descendant rallonge le tuyau d'une certaine quantité quand on appuie dessus, et le son baisse. Le piston ascendant raccourcit le tuyau, et le son monte.

Appuyer sur un piston descendant ou ascendant revient à changer de « ton », avec l'avantage que cela se fait instantanément... Dès qu'on eut découvert le principe, on imagina diverses combinaisons :

— **le cor à deux pistons descendants** (1815). Le premier baisse d'un ton, le deuxième baisse d'un demi-ton. D'où quatre séries de partiels ; par exemple fa, mi, mi bémol et ré. On pouvait bien entendu rajouter des tons supplémentaires ; cependant les « rallonges » des pistons n'étaient plus correctes alors et il fallait les réaccorder par les coulisses. Mais on avait en fait ainsi un cor chromatique. Mon illustre prédécesseur Meifred joua un solo de cor à pistons au premier concert de la Société des Concerts (1er mars 1827). De 1834 à 1864, il enseigna au Conservatoire de Paris le cor à pistons. A partir de 1864, il subsistait une seule classe de cor, où l'on enseignait le cor à pistons et le cor simple. L'enseignement du cor simple fut abandonné vers 1900.

— **Le cor à trois pistons : 3e piston descendant.** Les trois pistons levés, il sonnait en fa. Le premier et le deuxième piston avaient le même effet que sur l'instrument à deux pistons qui vient d'être décrit. En enfonçant les pistons 2 et 3 on était en ré bémol ; avec 1 et 3 on était en ut ; avec 1, 2, 3 en si grave. L'instrument était assez difficile à jouer, car du fait de son long tuyau, il fallait produire des partiels de rang élevé, ce qui occasionnait fréquemment des « canards » en raison de leur très grande proximité, et en raison de l'étroitesse du champ de liberté vers l'aigu. Mais on avait maintenant un instrument chromatique de trois octaves et demie environ...

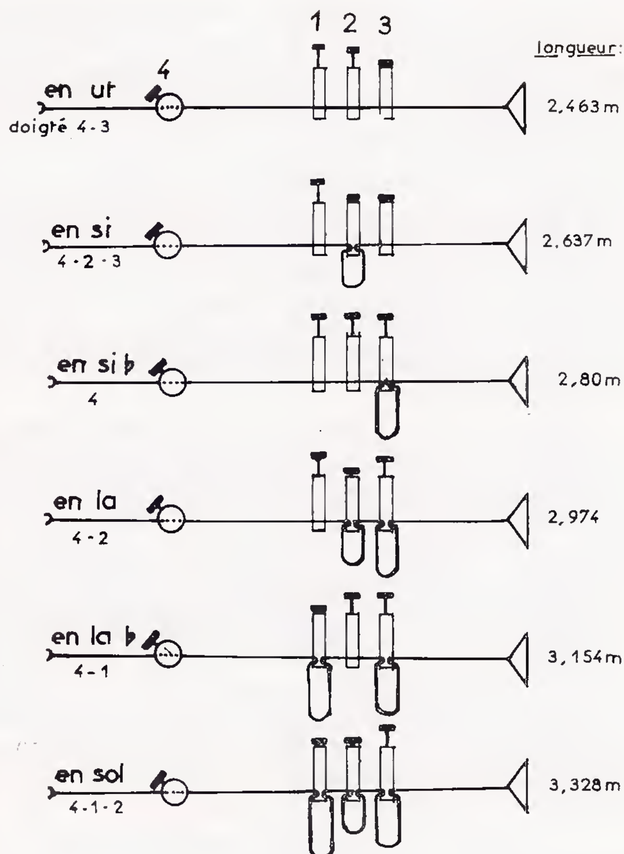
L'usage du cor à trois pistons se généralise assez rapidement à partir, et sous l'impulsion de Wagner. Mais Schumann et Saint Saëns continuent à utiliser, parfois simultanément cor simple et cor à pistons. Des réticences se firent jour comme chaque fois lorsqu'on propose un instrument nouveau ou un perfectionnement. La plupart des cornistes utilisaient d'ailleurs le cor à pistons comme cor simple, en continuant à pratiquer la technique de bouchage partiel. Dans certaines œuvres, par exemple la Villanelle de Paul Dukas, les élèves, lors du concours du Conservatoire devaient montrer qu'ils savaient jouer encore du cor simple : la première page était indiquée « cor simple » !

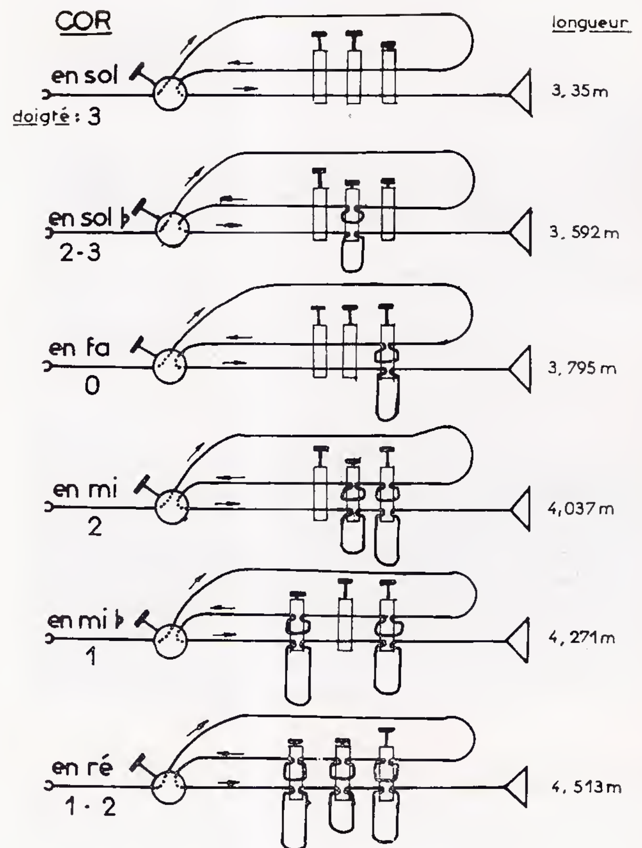
— **Le cor à trois pistons, troisième piston ascendant (1890) :** L'instrument sonnait toujours en fa, les trois pistons étant levés. Mais le raccourcissement du tube augmentait considérablement la sécurité de l'attaque des notes. Il est en effet beaucoup plus facile de « piquer » le partiel 6 d'un tuyau, que le partiel 12 d'un tuyau deux fois plus long...

— **Le cor à double circuit,** fa-si bémol à quatre pistons (1920) : trois pistons descendants, plus un piston ascendant commandant le circuit complémentaire. Le fait de rajouter un circuit complémentaire permettait de plus en plus de jouer les notes du médium pour chaque série de partiels, au grand bénéfice de la sûreté du jeu. Ce modèle, qui existe à pistons (France) et à valves (Allemagne) n'a guère fait d'adeptes en France.

— **Le cor à quatre pistons, troisième et quatrième pistons ascendants (1930).** Il augmenta encore les avantages précédents. Dans sa plus petite longueur : doigté 4-3, l'instrument passe en ut aigu (octave grave de la trompette). Il existe onze combinaisons de doigtés d'ut aigu à ré, le ton de la trompe de chasse. L'instrument est chromatique avec un grand nombre de notes que l'on peut produire avec des combinaisons de pistons différentes. Le schéma de fonctionnement (fig. 7) se passe de commentaires. C'est un instrument à peu près parfait, dont on ne voit plus ce qu'on pourrait perfectionner...

Figure 7

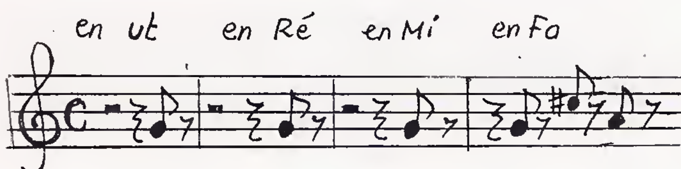




M. Leipp : Une chose est claire : le cor est un merveilleux instrument, mais combien difficile à jouer... Le seul problème de lecture apparaît comme un véritable casse-tête à un violoniste !

M. Thévet : On écrit toujours le cor en fa ; les jeunes musiciens entendent en ut, ce qui simplifie bien des choses. Mais il est certain que la transposition continuelle pose bien des problèmes.

Dans la partition de l'Or du Rhin (fig. 8a) on le voit bien. A chaque note on est obligé de substituer



Extr. de « l'Or du Rhin »

mentalement une nouvelle clef... On retrouve la même chose dans un passage de Roméo et Juliette, de Berlioz. Les cornistes devaient se partager les notes... au détriment de l'homogénéité du jeu.

M. Leipp : La fabrication du cor doit être singulièrement plus difficile que celle de la trompe.

M. Thévet : Sans doute. Mais on sait faire à présent des pistons mécaniquement très précis ajustés au 1/100 de mm. Les pavillons sont repoussés à partir d'une plaque. Les tubes remplis de plomb sont cintrés sur des formes en bois.

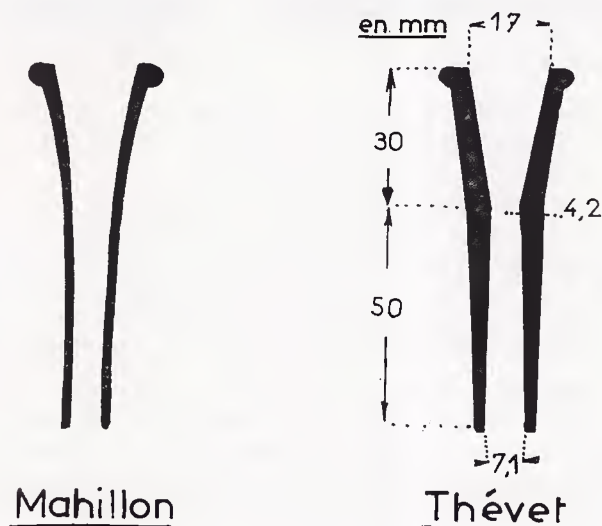
M. Leipp : A propos de pavillons, nous avons fait avec vous une série d'expériences en relevant les « courbes de réponse » de pavillons ; on démonte le pavillon de l'instrument, ensuite, on le revisse etc. Les analyses ont montré que le pavillon joue un rôle de résonateur, en plus de son rôle sur l'onde aérienne. En particulier nous avons pu voir que l'absence de pavillon provoquait la réjection de toute une bande spectrale entre 1 000 et 3 000 Hz dont le rôle est important du point de vue auditif.

Nous avons fait de même toute une série d'expérimentations assorties d'analyses spectrales et dont voici quelques-unes des plus intéressantes. Nous utilisons la méthode du sonagraphe qui, seule, rend compte de l'évolution de la fréquence dans le temps ; or cette évolution est déterminante dans le timbre et la « sonorité » du cor, en particulier dans les tran-

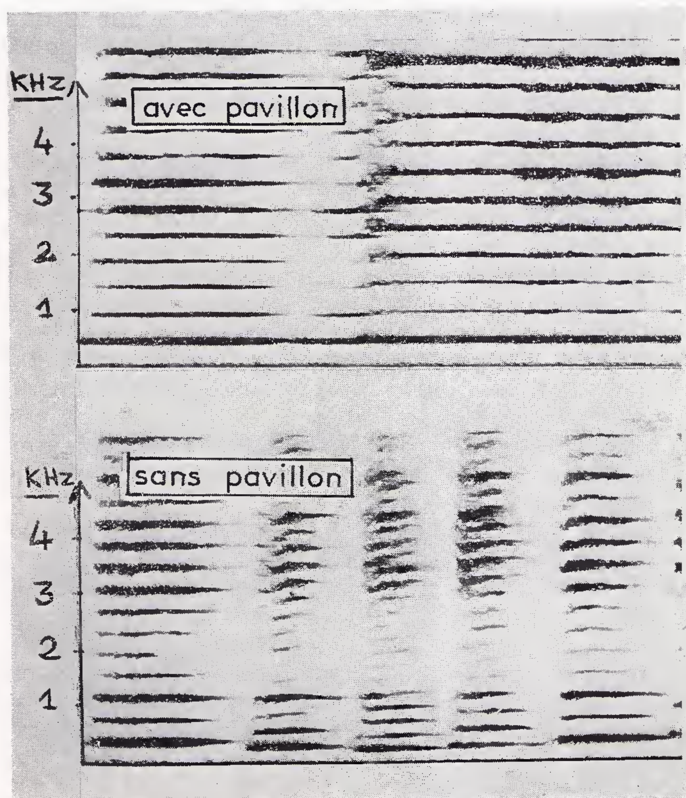
sitoires d'attaque et d'extinction, dont le sonagramme fournit des « images » tout à fait « parlantes », raccordables avec la sensation auditive.

Exemples :

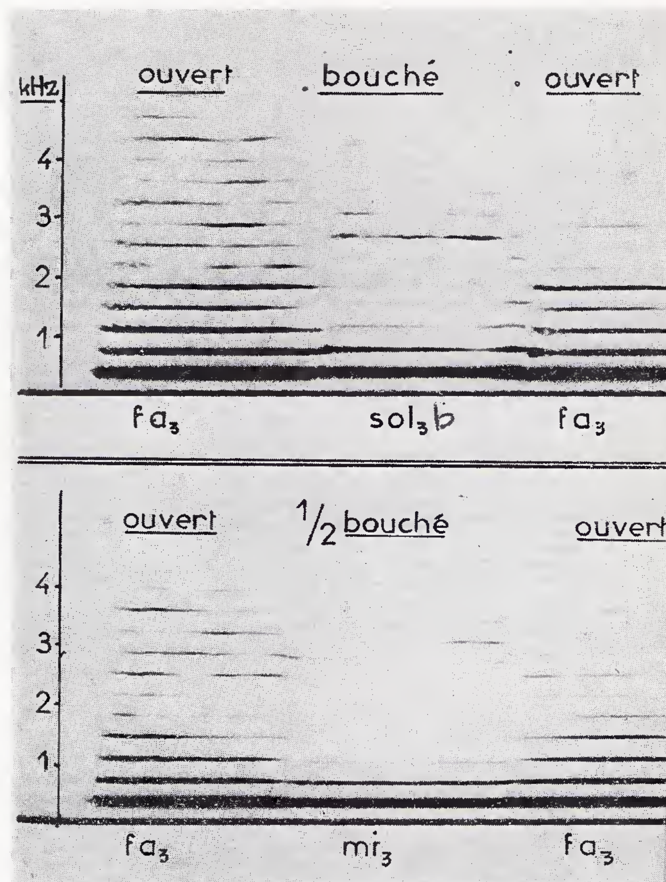
— embouchures diverses (fig. 8b)



— jeu de cor avec et sans pavillon (9a)



— jeu ouvert-bouché d'un même passage (9b)



— rôle de la sourdine (9c). A ce propos signalons qu'on en a imaginé d'innombrables modèles, faits de toutes sortes de matériaux et de toutes les formes possibles. La sourdine en bois de M. Thévet conserve la richesse spectrale ; mais l'équilibre des spectres est quelque peu affecté : le fondamental avec sourdine semble statistiquement plus faible etc. Avec la sourdine de métal, on atténue fortement toute une bande grave, de 100 à 1 500 Hz. Ce modèle permet de jouer toutes les notes avec le timbre du cor bouché ! Cette nouvelle sourdine remplace avantageusement la main pour l'exécution des « sons bouchés ».

Mersenne signale que la sourdine existait de son temps ; mais elle servait à atténuer le son afin que l'ennemi n'entende pas les signaux...

— un glissando (9d). Il balaye en fait très rapidement toute la série des partiels du bas en haut. A l'oreille on entend effectivement un son glissé cependant les notes de la série « accrochent » au passage et on le voit bien sur les sonagrammes : le son reste « granuleux »...

— le staccato (9e) peut être binaire. On l'obtient en prononçant ta ka, ta ka très rapidement... Lorsqu'il est ternaire, on prononce ta ta ka, ta ta ka, et la troisième note n'est jamais aussi claire et nette que les autres. Le sonagramme le montre bien.

Figure 9 c

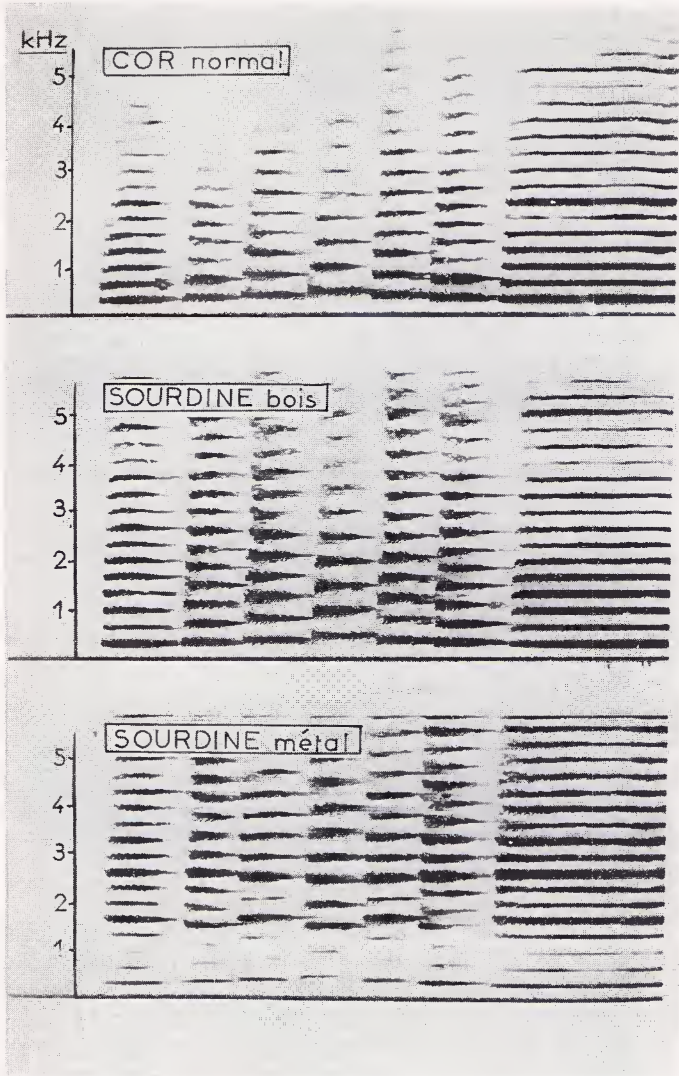
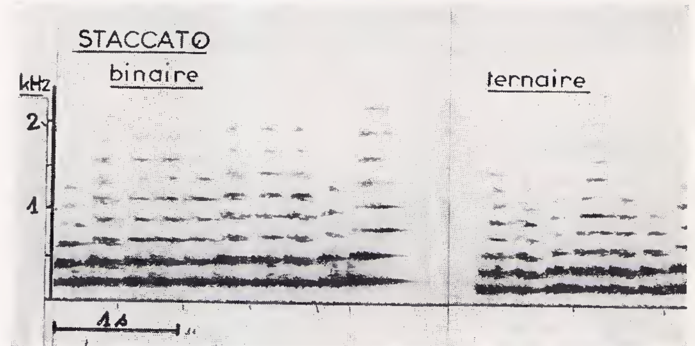


Figure 9 d



— Une spectrographie intégrale de l'aigre au grave de l'instrument joué en gamme chromatique montre plusieurs choses. D'abord l'extrême habileté du musicien. M. Thévet découpe le temps d'une façon très stricte, sans aucun « bafouillage » nulle part. Ensuite, le timbre est très homogène sur toute l'étendue ainsi que la justesse. Etant donné ce que nous avons précisé sur la difficulté de « piquer »

Figure 9 e



les notes justes sur cet instrlument, on comprend que M. Thévet affirme qu'il faille au moins dix ans pour former un corniste convenable.

— La comparaison trompe de chasse et cor, est on ne peut plus éloquente. Les caractéristiques de son de trompe, définies plus haut tranchent avec celles du cor. Pour ce dernier instrument, les notes sont beaucoup plus « pures » ; les attaques sont très précises : on est tout de suite sur la bonne hauteur !

M. Thévet : Il convient de citer un point très important ; c'est celui de la respiration, difficile à régler lors du jeu. Pour attaquer, il faut se préparer assez à l'avance. Enfin, les partiels 5, 7, 9, 10, sont trop bas et il faut sans cesse corriger aux lévres sous le contrôle de l'oreille.

BIBLIOGRAPHIE

M. **THEVET,** cor solo à l'Opéra de Paris et Professeur au Conservatoire de Versailles a publié une **Méthode de Cor** en deux volumes (chez Leduc, Paris).

1. **BOUASSE** (H) - Acoustique Générale. Delagrave, Paris 1926.
2. **BOUASSE** (H) - Tuyaux et résonateurs. Delagrave, Paris 1929.
3. **BOUASSE** (H) - Instruments à vent. Delagrave, Paris 1929.
4. **RICHARDSON** (E. G.) - L'acoustique des Cors et Trompes in Acoustique Musicale, Ed. C.N.R.S. 1959.
5. **MEYER (Jürgen)** - Akustische Untersuchungen über den Klang des Hornes - Das Musikinstrument, Heft 1 et 2 (1967).
6. **ISING** (H) - Uber die Tonbildung in Orgelpfeifen. Comptes rendus du Congrès International d'Acoustique (ICA) Liège 1965.
7. **LEIPP** (E) - Mécanique et acoustique de l'appareil phonatoire, Bulletin G.A.M. N° 32 (Paris) 1967.

M. W. AEBI nous a également communiqué les résultats de ses recherches sur la localisation des nœuds et ventres dans des instruments réels, mais de forme droite, ce qui permet d'introduire dans le tuyau des sondes. M. Aebi prépare actuellement un ouvrage sur la trompe où il donnera l'ensemble de ses résultats. La figure 3c de ce texte représente un relevé de M. Aebi.

JEAN ALAIN : SUITE POUR ORGUE

par Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au lycée Henri-IV, Paris

Enregistrement : M.-C. Alain, orgue ERA. (30) - LDE 3024.

Bibliographie : Gavoty (B.), Jehan Alain musicien français. Ed. Albin Michel, 1945.

Dufourcq (N.), La musique d'orgue française de J. Titelouze à J. Alain, L. Floury, 1941.

M. Cl. Alain, Conseils pour l'exécution de l'œuvre d'orgue de J. A. in Revue L'Organo, Bologne 1968.

1911 : c'est l'année de Petrouchka. Jacques Rouché vient de fonder le théâtre des Arts. C'est à ce même théâtre que l'on verra bientôt les débuts du « Festin de l'Araignée » de Roussel. C'et sur cette scène minuscule, aux Batignolles, à Paris, qu'a lieu la représentation de « Ma mère l'Oye » de Ravel, l'année suivante. A l'autre bout de la ligne de chemin de fer de Saint-Lazare, à Saint-Germain-en-Laye, c'est la naissance de Jehan Alain le 3 février 1911. Claude Debussy va atteindre la cinquantaine. Ravel est dans sa trente-septième année. Honegger, élève de Lucien Capet, vient du Havre une fois par semaine prendre des leçons de violon et Darius Milhaud compose une première sonate pour piano et violon qui, selon lui, fut sa première œuvre digne d'être conservée. Guillaume Apollinaire a inauguré « la grande révolution artistique et poétique ». C'est la non moins grande période du Cubisme qui scandalise le public et enthousiasme Pablo Picasso et Braque. Henri Matisse peint un « Intérieur aux aubergines ».

L'année 1912 voit naître « La Peri » de Paul Dukas dont J. Alain devait devenir l'élève. Debussy écrit « Khamma », ballet qui sera orchestré par Charles Koechlin, sur un sujet inspiré de l'Antiquité égyptienne et qui aurait pu s'intituler Isis.

Jehan Alain, organiste et compositeur aurait, en 1973, soixante-trois ans. L'œuvre que les amateurs de grand orgue ne cessent d'admirer fut, à l'égal de celle de Maurice Jaubert, dans un domaine lié au septième art et de ce fait bien différent, brutalement interrompue par la guerre de 1939-1945. Le catalogue des œuvres de ce musicien français ne contient pas moins de 93 opus, composés en un espace de dix années, décennie que de nombreux groupes de compositeurs ont mis à profit pour donner aux mélomanes un nombre impressionnant de travaux parmi lesquels le temps et le recul nécessaire permettront d'opérer un choix salutaire.

Groupe des Six, groupe « Jeune France », groupe « Eurythmie » donnent une démonstration de la richesse de la musique française de l'entre-deux guerres.

En relisant les pages consacrées à Jehan Alain, par son ami Bernard Gavoty, nous nous apercevons que les foyers d'inspiration du maître des « Litanies » ne sont pas si éloignées de ceux d'Olivier Messiaen. Par exemple les Alpes, celles de la Haute-Savoie où J. Alain ira tirer profit des calme des altitudes, du côté d'Argentières. Nullement gêné par les « piaillements » de son premier enfant, il n'en continue pas moins à composer. D'ailleurs, n'est-ce pas lui qui a écrit cet aphorisme : « Les oreilles musiciennes qui n'ont pas entendu un rire d'enfant n'ont entendu que des ferrailles » (a).

C'est aussi à l'abbaye de Valloires, dans la Somme, qu'il trouve le recueillement et la solitude nécessaires à l'élaboration d'une œuvre comme le « Postlude pour l'office de Complies » op. 21. Et, pourtant, J. Alain niait l'inspiration. L'idée féconde jaillissait, selon lui, spontanément sans autre source que l'élan naturel.

La personnalité de Francis Poulenc l'enchante. Il découvre son « concerto pour deux pianos » avec un rare plaisir. D'un peu plus de douze ans son aîné, on sait comment l'auteur de « Chansons gaillardes » n'a pas négligé l'orgue tant dans l'accompagnement des « Litanies à la Vierge Noire » que dans son concerto de 1938.

Autre personnalité : celle de son maître Paul Dukas qu'il apprécie lors de ses études au Conservatoire de Paris. C'est un homme merveilleux qui se surpasse tous les jours. Il parle de tout, de tous avec le mot juste, toujours fin et caustique, au fond une érudition splendide en musique et en lettres.

Le père de Jehan Alain, organiste de Saint-Germain-en-Laye, fut son premier professeur et l'encourage à jouer sur les claviers du grand orgue. De ce fait, vers l'âge de douze ans, Jehan fera de l'instrument saint-germinois un terrain propre à l'éclosion de progrès constants jusqu'à son entrée à la rue de Madrid en 1927. Là, il obtient de nombreux prix entre les mains de maîtres tels que M. Dupré, André Bloch

(a) Le carnet de Jehan Alain (p. 187) in J.A. par Bernard Gavoty.

pour l'harmonie (1929-1933), Georges Caussade (1930-1933) pour le contrepoint et la fugue, l'auteur de « Nocturne de Printemps », Roger Ducasse pour la composition (1932-1936). L'organiste Augustin Pierson (grand orgue de la cathédrale de Versailles) lui avait fait étudier le piano. Toute sa carrière de musicien est, on le voit, parallèle à celle d'élève au conservatoire. Il comparait celui-ci à « une sorte de frigidaire où l'on conserverait des denrées périssables » après avoir également gardé « l'impression d'une serre chaude où les plantes poussent très vite, grâce à la température et à l'humidité propices qu'on entretient autour d'elles ».

Norbert Dufourcq a comparé J. Alain à Nicolas de Grigny. Né en 1672, ce fils d'organiste rémois devait laisser un « Livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales fêtes de l'année ». Mort à l'âge de 31 as, Nicolas de Grigny n'a pu connaître la fin du règne de Louis XIV. Etant allé à Reims peu avant la guerre, en pélerinage, J. Alain alla admirer l'orgue dont le buffet est contemporain des Grigny père et fils, et dont les gros nasards et les « anches un peu rudes » faisaient l'admiration de l'auteur des « Litanies ». Dans le catalogue des œuvres de l'organiste, on trouve des références au passé avec, notamment, le « Variations sur un thème de Jannequin ». Le thème (b) est celui de la chanson : « L'espoir que j'ai d'acquérir votre grâce ». Il ne néglige pas non plus les transcriptions d'auteurs anciens : Hændel, Clérambault, sans compter François Campion, guitariste et théoricien du XVIIIe siècle.

C'est également vers l'Asie qu'il se tourne pour déceler les échos des civilisations lointaines : Deux danses à Agni Yavishta op. pour orgue et Mythologies japonaises op. 27 pour le piano.

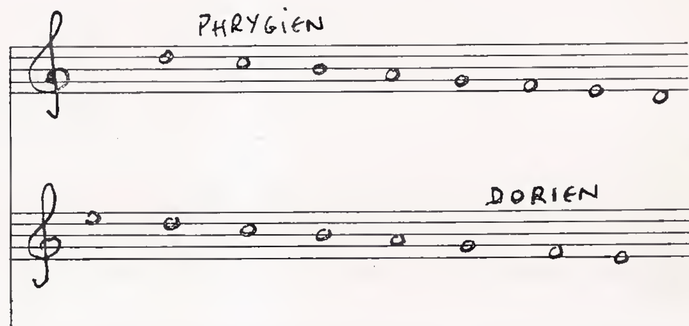
Agni Yavishta c'est Agni le vif, le très jeune qui, dans la première danse, représente la « grâce fuyante de la flamme » tandis que la deuxième évoque « l'incantation de la danse rituelle ». Lors de l'exposition coloniale de Paris en 1931, le musicien avait été fasciné par les instrumentalistes entendus dans le pavillon des comptoirs français de l'Inde. Il était retourné maintes fois pour les écouter et les regarder danser.

D'où une certaine mobilité dans l'expression tant par le mouvement que par l'utilisation des tonalités majeures et mineures et des tonalités telles qu'elles étaient conçues au XVIe et au XVIIe siècles. Cette mobilité, dans une sorte de rubato actif selon l'expression d'Olivier Alain, est produite par une chimie mentale qui est toujours génialement inspirée.

On relève dans son œuvre de nombreuses appellations à l'antique telles que Ballade en mode phrygien, cantique en mode phrygien, Choral Phrygien. C'est comme chez les polyphonistes et les organistes qui présentent un thème dans un ton qui est une « dernière forme sensibilisée du mode », par exemple, le 2e mode (ré plagal) devenu sol mineur (2e ton).

(b) Cf. l'article de M.-C. Alain in revue L'organo.

Il utilise aussi le « Doristi » pour le Choral Dorien et une vocalise dorienne.



En 1936, Jehan Alain commence une messe modale qui appartient à sa période de maturité. A propos des « variations sur un thème de Clément Jannequin », il écrit : « Il doit être possible à un musicien du vingtième siècle de conserver l'âme de cette musique ancienne. Peu importe le langage. Si mon œuvre est réussie, elle doit avoir la même unité qu'une œuvre uniquement mienne » (cité par B. G., p. 81).

A propos des danses à « Agni Yavishta ou Vavishta », M. Cl. Alain parle de modes qui peuvent être rapprochés des modes à transposition limitée d'Olivier Messiaen.

C'est à Saint-Germain-en-Laye que l'on trouve de belles orgues avec sept tourelles et un positif devant la console. On notera que si Laye signifie « sentier » et « espace déboisé, rectiligne, tracé dans une forêt pour y établir des coupes », c'est aussi « la partie inférieure du sommier de l'orgue qui abrite les soupapes et emmagasine l'air ». L'orgue de l'église Saint-Germain commencé vers la fin du XVIIe siècle et complété en 1709 comprend 4 claviers manuels, 40 jeux et 2 536 tuyaux. L'instrument sera relevé par A. Cavaillé-Coll et totalement restauré en 1903. Il comprendra alors 44 jeux et 2 672 tuyaux (c). Cet orgue sera ensuite installé par Alexandre Guilmant, l'un des fondateurs de la Schola Cantorum, et Eugène Gigout, brillant exécutant et improvisateur, assistés d'Albert Renaud, titulaire du grand orgue. Il faudra attendre 1924 pour voir Albert Alain prendre possession de cette tribune et l'enrichir de jeux de mutations ; une tierce 1 3/5 au premier clavier et un prestant de 4 au deuxième, devaient ainsi compléter cet orgue dont le troisième clavier comprend un cornet à cinq rangs. Rappelons que le prestant est une flûte de 4 en montre (praestans : se tenant devant) et que la tierce accompagne le cornet. Le prestant étant un jeu de fond, il en est de même pour la grosse quinte qu'Albert Alain avait ajoutée au clavier de pédales comprenant 30 notes.

L'orgue familial entièrement mécanique comprend également quatre claviers que son père avait construit lui-même, le père de Jehan Alain s'entend. Sur cet

(c) Les orgues de Seine-et-Oise, Félix Rangel, Paris, Fischbacher (1926).

orgue, il n'y avait ni pleins jeux ni mixtures. Le maître des « Litanies » avait aidé son père pour l'harmonisation du clavier de positif et le quatrième clavier ne fut terminé qu'après la mort de Jehan.

De tragiques événements ont sillonné une existence brutalement interrompue par cette disparition remontant à trente-trois années : c'est la guerre de 1914-1918, la crise économique de 1930, la montée au pouvoir d'Hitler en 1933, Munich en 1938 ; en septembre 1939, c'est à nouveau l'été sanglant.

Jehan Alain fut mortellement blessé le 20 juin 1940, à Petit-Puy, faubourg de Saumur où, volontaire pour aller reconnaître un poste ennemi, il abattit seize soldats allemands avant d'être repéré, lui et son fusil-mitrailleur, par un ennemi. « Est-ce qu'on prend des bagages pour le grand voyage ? Quand je serai mort, est-ce que quelqu'un se souviendra de moi ? Aurai-je pu faire un peu de bien autour de moi ? Il est bon d'imaginer une miséricorde éternelle... » Voilà ce que l'on peut lire dans une de ses dernières lettres. Il est un fait que l'officier allemand dont il avait abattu les hommes avant de succomber fit rendre les honneurs à son corps, celui d'un héros. Quelque temps après sa mort, des enfants de la ferme voisine jouaient avec les feuillets d'une partition irrémédiablement perdue et qui s'était envolée dans le champ où s'amusaient les enfants.

Une des dernières compositions de Jehan Alain était intitulée « Deuils » (pour honorer une mémoire héroïque). Cette danse fut transcrite, un peu plus tard avec les deux autres, « Joies » et « Luttes », pour deux pianos par son frère Olivier Alain puis orchestrée par Raymond Gallois-Montbrun, comme l'auteur avait souhaité qu'elles le fussent.

1940 est l'année où la « Médée » de Darius Milhaud est créée à Paris. Olivier Messiaen commence son « quatuor pour la fin du temps ». Manuel de Falla est à Buenos Ayres. Bartok et Hindemith sont aux U.S.A.

Parmi les organistes contemporains de cette période, il faut citer Marcel Dupré qu'Olivier Messiaen appelait le « Liszt moderne » dont les pieds dansaient sur le clavier des pédales, Maurice Duruflé connu surtout pour avoir écrit « Trois Danses » sans compter le triptyque sur le « Veni Creator » et le « subtil » Prélude et fugue sur le nom d'Alain.

En 1933, Tournemire est encore aux orgues de Sainte Clotilde où il a trouvé le poste occupé par César Franck, le « maître vénéré » et que Gabriel Pierné garda jusqu'en 1898. Quant à Charles Tournemire, il y rayonnera quarante ans et ne composera entre 1900 et 1921 pas moins de huit symphonies. Il faut insister sur le fait que le groupe « Jeune France » (Yves Baudrier, Daniel Lesur, Jolivet et Messiaen) accorda un amical appui « à tous les musiciens partageant ce même souci d'humanisme musical ». Jehan Alain en était de ces compositeurs qui désiraient que la musique se relie à la vie et à l'homme. Signalons aussi qu'il s'est peut-être souvenu de « Cortège et Litanie » de son maître M. Dupré pour écrire ses propres « Litanies ». Il faudrait citer aussi le nom des étrangers tant en Allemagne, en Italie que dans les pays scandinaves. Par exemple Carl Nielsen dont la vaste production s'inspire d'un fonds d'inspiration populaire. N'oublions pas que le Danemark fut la patrie de Dietrich Buxtehude (1637-1707) auquel Marie-Claire Alain a consacré un enregistrement de l'œuvre intégrale en l'interprétant sur les orgues Marcussen de Halsingborg (Suède), là même où Bextehude fut organiste, à l'église Sainte Marie. Egalement à l'église allemande d'Elseneur (Danemark). De nos jours, Lewkowitch né en 1927, titulaire de l'orgue de l'église Saint Ansgar de Copenhague, Karl Erik Welin (1934) en Suède, Kuusisto (1950) en Finlande, représentent brillamment l'école d'orgue scandinave (d).

Parmi les symphonistes français qui ont laissé quelques pages pour l'orgue, on peut citer Roger Ducasse — une pastorale —, un prélude de Florent Schmitt qui utilise l'orgue dans son Psaume XLVII, et Honegger, un choral et une fugue datant de septembre 1917. Charles-Marie Widor qui écrivit dix symphonies pour orgue, et Louis Vierne, auteur de six autres ouvrages du même genre, moururent en 1937.

(d) Numéro 25, revue Boosey and Hawkes, décembre 1970.

Prochain article :

L'ANALYSE DE L'ŒUVRE.

EXAMENS ET CONCOURS

C.A.E.M. 1973 - PALMARES

1re Partie

1. MABIT Alain, SABY Pierre *(ex aequo)* — 3. SALTET Michel — 4. DURNEY Daniel — 5. DAVID-CALVET Marc, VERGER Claude *(ex aequo)* — 7. VERRY François — 8. REVELIN Pierre — 9. OVEL Daniel — 10. VICART Jean-Louis — 11. PLANCQ Alain — 12. AMODRU Edouard — 13. CEVAER Hervé — 14. WAGNER Bruno — 15. TOSI Daniel — 16. SOUQUE Jean-Michel — 17. REMIRO Eric — 18. COIFFET Vincent — 19. QUERO Jean-Claude — 20. ERTZSCHEID Lucien, JAFFRES Yves *(ex aequo)* — 22. POREE Jean-Dominique — 23. VERGELY Maurice — 24. GUILBAUD Dominique — 25. VOILAND Jean-Louis — 26. GOUJON Patrick — 27. PERREE Jacques — 28. BLANLŒIL Paul.

1. LAMY, née GUENEZ Eliette — 2. FABRE Thérèse — 3. HOTTELET Marie — 4. DULOM Huguette — 5. SAUVAIRE, née KAZGANDJIAN Christ. — 6. AUGIER Jenny, PETERMAN Danielle *(ex aequo)* — 8. LAPADU, née JACOB Marion — 9. DOUVIER Yvette. — 10. JOST Chantal — 11. MADINIER, née PIERRE Marie-Chr., ROY Evelyne *(ex aequo)* — 13. BELMUDES Marie-Jésus, MORVAN Anne-Marie *(ex aequo)* — 15. GIUSTI, née PELISSIER Lucile — 16. ROBERT Françoise — 17. DUC Irène — 18. COLLIN, née MAURICE Françoise — 19. LAVIGNOLLE Raphaëlle — 20. LORRE Paulette, ROULEAU, née LEBAS Dominique *(ex aequo)* — 22. VALOGNES Françoise — 23. GERBER Isabelle, MARCEL, née POTY Henriette *(ex aequo)* — 25. BESSON Marie-France, ROBLIN Catherine — 27. KASIC, née MARINOFF Josette — 28. BENTEJAC Catherine, PERILHOU, née MAZUR Carole — 30. CHABAT Ghislaine — 31. ROMETTE Geneviève — 32. RICHER Esther — 33. FARCINADE Christiane — 34. BROUTIN Claude — 35. MEYER Katy — 36. GAUTIER Michelle, MARTEL Yvonne, SEGUIN Elisabeth *(ex aequo)* — 39. GAILLARD Thérèse — 40. D'ERSU Servane — 41. KALINOWSKA Yolande — 42. SAUNIER Brigitte — 43. LAFAY Lydie, LE TELLIER Françoise *(ex aequo)*.

2e Partie

1. HUSSON, née DORMOY Marie — 2. AGUILA Jésus — 3. CAPCARRERE Michel — 4. VERDIER Bernard — 5. CACCIATORI Daniel — 6. DEPARDON, née LENCIONI Danielle — 7. VERNET Alain — 8. MARTY Gérard — 9. COLLEAUX Paul — 10. SOUQUE Bruno — 11. UTARD Jean-Marie — 12. GUERIN Janine, MESPLE Raymond *(ex aequo)* — 14. AURY Cécile, DULAURENT, née BEFFARA Renée *(ex aequo)* — 16. LEMAITRE Nicole, RENAULT Michel *(ex aequo)* — 18. MERVAILLIE Paul, PAURON Thérèse *(ex aequo)* — 20. GARNIER, née PONT Jacqueline — 21. POUILLON Catherine — 22. BEGUIER Jean-Guy, LECOQ Marcel, RAISIN Monique *(ex aequo)* — 25. FORNAS Colette — 26. ROMAND Marie-Aleth — 27. HUIN Raphaëlle, MAUER Sylviane *(ex aequo)* — 29. MARCARIE Denise — 30. CARRIERE Jean-Pierre — 31. APRAHAMIAN Paul — 32. de VAUGIRAUD, née MAYRAN de CHAMISSO Blandine — 33. ETIENNE Suzanne — 34. BIANCARELLI Eliane, DEPRET Christine, FION, née BERNAERT Marguerite, LHUILLIER Alain *(ex aequo)* — 38. CARON Jean-Louis — 39. DEVAILL Andrée, RECHNER Claudine *(ex aequo)* — 41. PHILIP Bernadette — 42. BONNE Dominique — 43. CHASSIN de KERGOMMEAUX Paul — 44. BALTES Gabriel — 45. FOURMAINTREAUX, née CAMPAN M.-Noëlle, MONTESTRUCQ, née NABERT Martine *(ex aequo)* — 47. LOUIS Geneviève — 48. GARNERY Monique, CUISINIER Danielle, TEYSSIER Danièle *(ex aequo)* — 51. LAPEYRIGNE Monique — 52. GROLLEAU, née BARIOZ M.-Ange — 53. CAUCHY, née COCU Josée, CERATO Geneviève, DUCOL Bruno — 56. HECHLER Philippe, PONSIN Benjamine, TRANCHARD Anne-Marie *(ex aequo)* — 59. HUZAR Bohdan, PRENAT Anne *(ex aequo)*.



C.A.P.E.S. 1973

Epreuve écrite n° 3 : Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation.

Durée : 6 heures.

Un des librettistes de J.-S. Bach, Neumeister, a écrit qu'« une cantate ne doit pas être autre chose qu'un fragment d'opéra ».

Compte tenu de ce qu'était l'opéra à son époque (ce que vous définirez), Bach vous semble-t-il avoir suivi ce précepte ? Celui-ci n'est-il pas en contradiction avec l'opinion souvent exprimée (et que vous discuterez également) selon laquelle Bach serait « le dernier des polyphonistes religieux de la Renaissance » ? Voyez-vous dans des domaines autres que la musique des analogies avec les confrontations ainsi sollicitées ?

III. — Accompagnement et improvisation.

Déchiffrage vocal, après cinq minutes de préparation muette, d'un chant inédit de caractère populaire avec paroles, suivi d'un accompagnement improvisé de ce chant, au piano ou à la guitare classique au choix du candidat. (Coefficient 3.)

J'ai cueil-li ce brin de bru-yè-re
L'au-tomne est mor-te, sou-viens t'en Nous ne nous
ver-rons plus sur ter-re, O-deur du temps,
brin de bru-yè-re Et sou-viens toi que
je t'at- tends.
(Apollinaire)

ou :

Nous nous som-mes ren-con-trés Dans un ca-veau mau-
-dit, Au temps de no-tre jeu-nes-se Fu-mant tous
deux et mal vê-tus At-ten-dant l'au-be, E-pris é-
-pris des mê-mes pa-ro-les dont il nous fau-
-dra chan-ger le sens.
(Apollinaire)

ou :

Mon beau tzi-ga-ne, mon a-mant, E-cou-te
les clo-ches qui son-nent, Nous nous ai-mions é-per-du-
-ment Cro-yant n'ê-tre vus de per-son-ne
Mais nous é-tions bien mal ca-chés, Tou-tes les
clo-ches à la ron-de Nous ont vus du haut des clo-
-chers Et le di-sent à tout le mon-de
(Apollinaire)

ou :

Mon beau na-vi-re, ô ma mé-moi-re, A-vons-nous as-sez na-vi-
-gué. Dans une on-de mau-vaise à boi-re! A-von-nous
as-sez di-va-gué De la belle aube au
tri-ste soir
(Apollinaire)

ou :

Les sa-pins en bon-nets poin-

-tus De lon-gues ro-bes re-vê-tus

Com-me des as-tro-lo-gues sa-lu-ent leurs

frè-res a-bat-tus Les ba-teaux qui sur le

Rhin vo- - -

- - - guent

(Apollinaire)

——o——

UNIVERSITE DE PARIS SORBONNE

(Suite du Règlement
paru dans notre numéro 203 de décembre 1973)

III. — LICENCE D'EDUCATION MUSICALE

IV. — MAITRISE DE MUSICOLOGIE

Certificats C[1] de Licence et Maîtrise

Codes

C[1] **MM 301** (Licence) : **Technique de la Musique** (analyse auditive, analyse et écriture, harmonie au piano).

C[1] **MM 302** (Licence) : **Histoire de la musique du XX[e] siècle.**

C[1] **MM 303** (Maîtrise) : **Ethnomusocologie** (etchnomusicologie générale, orientale, africaine).

C[1] **MM 304** (Licence et Maîtrise) : **Histoire de la musique ancienne** (Moyen-Age - Renaissance).

C[1] **MM 305** (Licence et Maîtrise) : **Histoire de la musique classique** (XVII[e] - XVIII[e] siècles).

C[1] **MM 306** (Licence et Maîtrise) : **Histoire de la musique romantique.**

C[1] **MM 307** (Maîtrise) : **Histoire de la musique moderne et contemporaine.**

C[2] **MM 401** (Maîtrise) : **Méthodes de recherche en Musicologie.**

Certificats exigés

a) **Pour la licence d'Education musicale :**
- **C[1] MM 301 :** Technique musicale.
- **C[1] MM 302 :** Histoire de la musique du XX[e] siècle.
- un autre C[1] : MM 304, MM 305, MM 306 préparés à l'U.E.R., ou 1 C[1] (ou 1 U.V.) de Second Cycle préparé à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

b) **Pour la maîtrise spécialisée de Musicologie** (2 ans) :
- 1 C[1] : **MM 303, MM 304, MM 305, MM 306, MM 307** (au choix).
- 1 C[1] d'une discipline complémentaire en rapport avec le sujet du mémoire en accord avec le directeur de recherche préparé à l'université de Paris-Sorbonne.
- C[2] **MM 401 :** Méthodes de recherche en Musilogie ou autre C[2] en accord avec le directeur de recherche.

c) **Pour la maîtrise de Musicologie** (en 1 an après la licence) :
- C[2] : Méthodes de recherche en Musicologie.

Soutenance de maîtrise :
- Maîtrise de Musicologie (en 2 ans) : à la fin de la 2[e] année.
- Maîtrise d'Education musicale (en 1 an) : à la fin de l'année.

V. — DOCTORATS

L'U.E.R. de Musicologie prépare aux différents doctorats :

DOCTORAT DE 3[e] CYCLE

Conditions d'admission : toute maîtrise correspondant au sujet déposé.

Scolarité : 2 ans minimum, avec examen d'admission en 2[e] année obligatoire, soit en mai, soit en octobre, devant deux professeurs désignés par le président de l'université.

Le sujet doit être arrêté avec Mme Edith WEBER, professeur.

La demande d'admission en 1[re] année doit être déposée au Service des Doctorats de l'Université de Paris-Sorbonne (Centre Administratif - 1, rue Victor-Cousin) avec l'avis du directeur de recherche.

DOCTORAT D'UNIVERSITE

Conditions d'admission : toute maîtrise ou équivalence reconnue correspondant au sujet déposé.

Scolarité : 2 ans minimum. Un oral préliminaire, devant un professeur autre que le directeur de thèse, doit avoir lieu six mois au moins avant la soutenance.

Le sujet doit êtrel arrêté avec Mme Edith WEBER, professeur.

Le dossier peut être déposé au Service des Doctorats durant l'année universitaire.

DOCTORAT D'ETAT

Conditions d'admission : toute maîtrise ou licence ancien régime correspondant au sujet déposé, ou doctorat de 3e cycle.

Scolarité : 5 ans minimum est exigé entre le dépôt du sujet et la soutenance.

Le sujet doit être arrêté avec Mme Edith WEBER, professeur à l'U.E.R. de Musicologie.

N.B. — Les candidats aux divers doctorats doivent faire preuve d'une connaissance suffisante de la langue française. Un examen organisé régulièrement par l'Université de Paris-Sorbonne pourra être exigé par le directeur de thèse.

—o—

BACCALAUREAT 1973

QUELQUES EPREUVES DONNEES EN 1973

Dictées

Ton : Mi

Ton : Sol

Ton : Fa

Ton : Sol

Ton : Sol

Solfège

A Madame Birgit Nilsson
en témoignage de respectueuse admiration.

SALOMÉ (*)

Drame musical en un acte op. 54 (1905)
de Richard STRAUSS (1864-1949)
d'après la tragédie d'Oscar WILDE (1854-1900)

par Jean MAILLARD

Scène 3 — Les mêmes et Jokanaan.

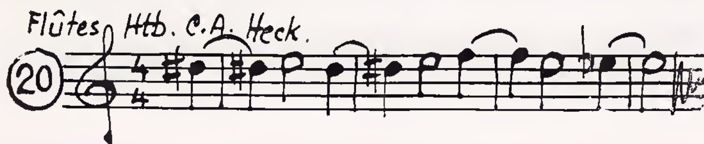
Nuance piano : l'orchestre reste figé sur l'accord parfait d'ut majeur. Ce statisme traduit l'étonnement devant la détresse physique de Jean ou, plutôt, l'impression profonde que produit sur elle l'ascétisme du Prophète **(19).**



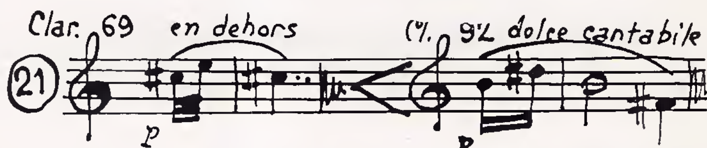
Jokanaan rompt le premier ce « silence **(13)** cependant que Salomé demeure interdite (trémolos des violons) **(13).** Aux cors en un magistral choral à six — **(19)** aux bassons, cellos et contrebasses se mêlent étroitement :

« Qu'il vienne l'homme misérable enseveli dans son manteau d'argent ! Qu'il vienne, afin qu'il écoute la voix du Maître, la voix qui parle dans le désert aussi bien que dans le palais des rois ! »

Un habile glissement harmonique commencé en mi bémol mineur affirme la solennité des paroles de Jokanaan. Il s'achève sur une cadence parfaite en ré majeur. Quelques mesures suivent, sur l'ascétisme **(19)** et un motif dramatique syncopé et hésitant : c'est l'instinct somatique, qui a perdu Hérodias et va pousser Salomé au meurtre **(20).**



Intimidée, naïve presque, Salomé s'exprime par **(9 a)** à la clarinette sur des frémissements de harpes et un accord ténu : « **De qui parle-t-il ?...** » (chiffre 69). Au même instant apparaît pour la première fois un thème, ou mieux un motif court mais très important, très simple et pur, qui caractérise la nature énigmatique et complexe de Salomé **(21).**



La crainte de Salomé est motivée par tout le personnage de Jean, son aspect physique, le feu de son regard, la dureté de sa parole ; mais cette frayeur est en même temps empreinte de la naïveté d'un enfant. D'abord joué à la clarinette, puis chanté, ce motif revient à la clarinette. Un arpège rapide l'enchaîne à **(2)** joué par l'heckelphone et les cellos, cependant que l'imploration de Narraboth est soulignée par les cordes. Le dialogue qui suit, entre Narraboth et Salomé, est magnifique. Des traits rapides des violons dans le grave, de la clarinette basse et du basson se mêlent à **(21)** : ce sont les regards de Jokanaan, ses yeux qui sont comme de sombres antres habités par des dragons ou semblent encore deux lacs noirs reflétant le clair de lune (éparpillement harmonique des violons divisés avec la mélodie en écho aux flûtes). Retour de **(1)** mêlé à **(2)** lorsque Salomé demande candidement à Narraboth si le Prophète va parler encore. Puis, épousant les contours de **(19),** la voix de Salomé, soutenue par les bois et contrepointée par **(9 a)** s'apitoye sur l'aspect misérable de l'ascète :

« **Er ist wie ein Bildniss aus Elfenbein...** »

(20) se mêle de nouveau à **(2)** : Strauss campe avec maestria ses personnages auxquels sa musique insuffle une vie intense. Leurs dialogues sont ardents, bien dessinés. Narraboth tente vainement une fois encore d'éloigner Salomé qui veut approcher.

Commence alors un magnifique dialogue entre la Princesse et Jokanaan, qui s'étend des chiffres 81 à 141. Il se

---

* Voir « L'E.M. », nos 202 et 203, novembre et décembre 1973.

partage en neuf parties caractérisées par une progression lente et implacable du désir de Salomé : le corps, la chevelure, la bouche de Jean-Baptiste. De 81 à 91 s'établit le contact entre les protagonistes qui s'ignorent encore : (13) et (19) à l'orchestre alors que Jokanaan s'inquiète de cette femme qui l'épie avec des yeux reflets d'or. Le motif de Salomé (9) se mêle à ses questions. Nous avons déjà entendu prolonger (9 a) par un rythme croche deux doubles répété deux fois et montant chromatiquement dans l'aigu. Ce motif de force, incisif, se retrouve curieusement dans **Les Béatitudes** de César Franck lors de l'intervention de Lucifer. L'inquiétude de Jean se manifeste par les glissements chromatiques des cors, premiers violons et cellos sur un trait tourmenté des basses.

Avec fierté et dignité, Salomé se présente en un beau la majeur, très pur et noble : « **Je suis Salomé, fille d'Hérodias, Princesse de Judée !** », cependant que le violoncelle solo, auquel fait écho le célesta parant de scintillement d'or ce thème, joue (1), repris plus loin par le violon solo.

Chaque intervention de Salomé va dès lors être interrompue par une violente malédiction de Jokanaan dont le chant brutal et austère s'oppose au lyrisme de plus en plus passionné de la jeune fille. Ces interventions du Prophète : chiffres 96 à 98, 109-110, 128-130 ou à la fin de cet épisode sont toutes accompagnées de (13) ou d'autres motifs caractéristiques.

La voix de Salomé, subjuguée, épouse le motif de Jokanaan (13). Elle cherche à se parer de toutes grâces ; elle sourit. Le motif du sourire, naguère promis à Narraboth, revient aux harpes une mesure après 85. Le charme de Salomé se fait éblouissant et tendrement sensuel. La « douceur » de la voix de Jean retentit comme une musique à ses oreilles. Narraboth, désespéré, veut éloigner la Princesse : opposition de (2) aux bois, de (11) aux seconds violons divisés et (1) aux clarinettes, cor anglais et heckelphone. Alors que Jokanaan repousse la Tochter Sodoms intervient aux cors un thème chromatique descendant qui sera constamment attaché au personnage d'Hérodias (voir **26 a**). William Mann note que Strauss, chrétien d'occasion, a néanmoins parfaitement compris la grandeur de Jean, non seulement au sein du drame, mais encore son envergure messianique. Ici, le Prophète dénonce la femme cause des maux de Jérusalem. Les motifs principaux ou épisodiques qui établissent des conjonctions entre les femmes et lui — s'agisse-t-il de Salomé au charme de laquelle il est loin d'être indifférent — présentent toujours des analogies révélatrices avec le serpent, cause de tous les maux.

A la jeune fille, Jokanaan commande le repentir. Si mineur ; retour très doux de (13 a) au chiffre 89, lorsqu'il évoque le Fils de l'Homme. Etonnement de Salomé : tenue de bassons et de clarinette basse. (21) reparaît très doux, très fluide, très pur aux premiers violons avec sourdine et flûte. Naïvement, elle pose la question dont elle ne comprend pas la portée religieuse :

« Qu'est-ce que le Fils de l'Homme ?...
Est-il aussi beau que toi, Jokanaan ?... »

Répulsion de Jean sur une fusée descendante des cordes. A (13) se mêle le souvenir de l'Ange de la Mort (7) planant sur le palais d'Hérode. La sensualité la plus fine, la plus pure, oserai-je avancer, succède à une nouvelle intervention inutile de Narraboth. L'orchestre parvient, avec une montée dans le suraigu des bois et des cordes (chiffre 91), à la radieuse tonalité de Si majeur alors que Salomé laisse éclater le nom de Jokanaan et que (9 a) transparaît, en pleine lumière, aux clarinettes et aux cors. On remarquera la maîtrise avec laquelle Strauss traite la voix qui s'épanouit sur un fa dièse 4 puis, après l'écho de (21) aux clarinettes et violon solo, s'essaie en déploiement d'harmonie sur l'arpège de si majeur avant de sombrer, en un très sensuel bond de onzième descendante, du fa dièse au do double dièse 3 :

dolce cantabile
Salomé
Jo - cha - - - na - an!
Ich bin verliebt in deinen Leib —
Jo - cha - na - an!
21b
Réd. Orch.
92

Cette sensualité est le fait non seulement de la relaxation de la voix sur des voyelles ouvertes, mais encore à l'emploi du registre grave de la voix de femme : on trouve chez Gluck, Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, Fauré, Bizet, voire Charpentier (**Louise : Et je tremble délicieusement...**) des exemples célèbres de ce genre avec des voix de sopranos lyriques, dramatiques ou des contraltos. Tout le chant de Salomé est — étymologiquement — un véritable « enchantement » avec de caressantes doublures des « **streichinstrumente** » (chiffre 93).

Ce lyrisme fervent, joint à un texte magnifique dont j'ai déjà souligné la proche parenté avec le **Cantique des Cantiques** fait de cette scène l'une des pages capitales de la Musique. On se plaira à relever la multiplicité des motifs qui s'entrelacent amoureusement, en une lumière mobile qui n'est pas sans faire songer à Renoir. Par touches rapides (p. ex. à 95), on sent la volonté de refus de Jokanaan **(13)** pour la file d'Hérodias **(26).** La supplication de Salomé :

« **Lass mich ihn berühren, deinen Leib...** »

se fait douce au possible sur des harmoniques de harpes, **(13)** au violon solo et accord à peine exhalé, **smorzando,** de la petite harmonie.

A tempo, la rude réprobation de Jokanaan reparaît **(13)** et atteint son paroxysme en une longue tenue sur **übel (péché) :** c'est par la femme que le péché vint au monde ! Le mot est souligné par **(9 a).** Puis à

« **J'écoute la seule voix du Seigneur...** »

retour de Jean prophète **(11)** aux violons et bois.

Réaction violente de Salomé (chiffre 98). Elle exprime son dépit (dérivés de **9 a** et **20)** et affecte de mépriser le corps de Jokanaan, comme une enfant feint de dédaigner ce qu'on lui refuse. Le motif chromatique d'Hérodias **(9 b)** paraît : on dirait que l'érotisme de la mère gagne l'enfant cependant que **(21)** persiste aux violons : ce corps d'ascète la dégoûte **(19),** il est « comme un tombeau en ruines ». Sforzando des cors avec sourdine, suivi d'un motif flasque et descendant aux quatre clarinettes. Lutte de **(13)** aboutissant à un agrégat dissonant et frissonnant sous le mot **Grab (tombeau)** dans le grave.

C'est la chevelure de Jean que Salomé désire maintenant. Nouveau saut de l'aigu au grave sur Jokanaan. Le mot **chevelure (Haar)** ouvre un nouvel épisode au tempo rapide, mêlant **(9 a), (13 a)** et **(21)** sur l'accord de dominante de ré bémol majeur. Cette chevelure comparable à une grappe mûre des vignobles d'Edom grise Salomé : déformation de **(9 a)** et motif du charme dansant **(15).** L'éternelle majesté des cèdres du Liban paraît en pédale grave, au quatrième cor, cependant que leur ombre pleine d'épouvante et les rugissements des lions se répondent, en sforzandos violents, des trombones aux trompettes. Exploitation de **(15)** et **(19)** jusqu'au chiffre 108 où revient l'innocence **(21)** :

« **Laisse moi toucher ta chevelure !...** »

Nouvelle imprécation de Jean, nouvel apparent dédain de Salomé, laquelle, quasi ivre, désire la bouche du Prophète. Le débit de sa voix devient rapide, les motifs fusent, en imitations, à l'orchestre dont le départ, au chiffre 114, est bondissant. La volubilité, l'excitation de la jeune fille sont mises en lumière par l'instrumentation. Cette bouche, **rouge comme les grenades** des jardins de Tyr est plus rouge que toutes les roses rouges (généreux arpèges montants des harpes), elle est **comme un beau fruit mûr gonflé de sève,** elle est **comme une trompette aux rouges fanfares** (sonneries piano des trompettes). **Rien n'est rouge au monde comme cette bouche :** ici, le mot **Mùnd** se place sur une éloquente cadence rompue, de mi majeur et ut majeur. **Elle est rouge comme les pieds des fouleurs de grappes, rouge comme les pattes des colombes du temple** (écho de tambourin), **rouge comme le corail** (motif d'Hérodias déformé) **dans le crépuscule marin, comme la pourpre de Moab. Rien n'est aussi rouge que cette bouche !**

Je note au passage les modifications prosodiques et mélodiques apportées par Strauss dans la version française :



Les reflets de la mer de corail scintillent au glockenspiel et au célesta. Nouveau mépris du Prophète (chiffre 122) sur des motifs grondants des basses : ses paroles sont jetées à mi-voix, avec dégoût, du bout des lèvres. Au cours de ce dialogue passionné, le désespoir de Narraboth ne connaît plus de limite : son thème d'amour **(2)** élargi au tutti, au fortissimo, est un cri d'effroi devant l'inconscience de Salomé qui chante : « **Je veux baiser ta bouche, Jokanaan !** ». Bafoué dans son amour, responsable de la catastrophe qui est entrain de se produire sous ses yeux parce qu'il a enfreint l'ordre d'Hérode, le jeune officier se poignarde. Son corps roule entre Salomé et Jean. Le jeune Page se précipite en pleurant sur le corps de son ami (jeu de scène non indiqué par Strauss). Sans se soucier de lui, Salomé supplie à nouveau Jokanaan en des inflexions quasi lascives. Dès avant le suicide de Narraboth, un nouveau motif apparaît, véhément, aux cordes quatre mesures avant 123. C'est celui de l'amour de Salomé, qui épouse les inflexions de la voix **(22)** :





(A suivre.)

En page 14/102, 2e colonne, du n° 203 de décembre 1973 figure un exemple musical qui n'est nullement à sa place. Cet exemple (5 bémols à la clé) appartient à l'analyse du Clair de Lune de G. Fauré qui paraîtra dans un tout prochain numéro. Nos lecteurs, auprès desquels nous nous excusons, se seront sûrement aperçus de cette stupide insertion.

Groupe Ramon. Ecole Maternelle
à Garches

TRAVAIL EFFECTUE A PARTIR D'UNE CONFERENCE DE M. BARBAUD [1]

Compositeur de Musique algorithmique

par Mmes BARON-PLANEL
BONIN, PERSONNAZ

F - L'Harmonie classique

L'harmonie classique découle du phénomène de la résonance naturelle des corps sonores. Un son est généralement un phénomène complexe ; c'est le résultat de la superposition de plusieurs sons secondaires, chacun de ses sons ayant sa propre fréquence.

Lorsque ces sons secondaires ont des fréquences multiples de celles du son considéré dit « fondamental », ils sont dits « harmoniques » du son fondamental.

Harmoniques de x en base 12 $x, x + 10, x + 17, x + 20, x + 24...$

ce qui signifie :

$x, x +$ (1 douzaine), $x +$ (1 douzaine + 7), $x +$ (2 douzaines), $x +$ (2dz + 4)...

c'est-à-dire, en prenant par exemple pour x, la note do_3 :

$do_3, do_4, sol_4, do_5, mi_5, ...$

Soit en ramenant à l'intérieur de l'octave :

$Hx = x, x, x + 7, x, x + 4 ...$

On obtient ainsi l'accord parfait majeur :

$Hx = x, x + 4, x + 7$

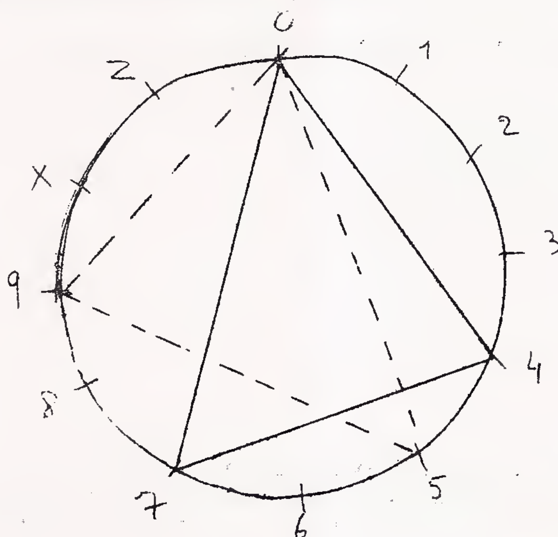
Soit, dans le cas ou $x = 0$:

0, 4, 7
do, mi, sol

Si $x = 5$ par exemple, on aura :

5, 9, 0
fa, la, do

Ces accords peuvent être visualisés :



——— do_3, mi_3, sol_3, (do_4)

— — fa_3, la_3, do_4, (fa_4)

(1) Se reporter à « L'E.M. », n°s 199, 200 et 201, juin, juillet et octobre 1973.

Comment concilier les exigences harmoniques et mélodiques ?

Nous disposons de deux modèles :

— l'un horizontal : P (x), c'est-à-dire la gamme ;

— l'autre vertical : H (x), c'est-à-dire l'accord.

$Px =$ x, x + 2, x + 4, x + 5, x + 7, x + 9, x + Z

soit l'accord parfait majeur :

$Hx =$ x, x + 4, x + 7

On considère la gamme P_0 (do majeur) :

$P_0 =$	0,	2,	4,	5,	7,	9,	Z
	do	ré	mi	fa	sol	la	si

et on bâtit Hx sur tous les degrés de P_0 où c'est possible, c'est-à-dire où il ne fait apparaître que des notes appartenant à P_0 :

$H_0 =$	0,	4,	7	P_0
	do	mi	sol	
$H_2 =$	2,	6,	9	P_0
	ré	fa dièse	la	
$H_4 =$	4,	8,	Z	P_0
	mi	sol dièse	si	
$H_5 =$	5,	9,	0	P_0
	fa	la	do	
$H_7 =$	7,	Z,	2	P_0
	sol	si	ré	
$H_9 =$	9,	1,	4	P_0
	la	do dièse	mi	
H =	Z,	3,	6	P_0
	si	ré dièse	fa dièse	

On obtient 3 accords parfaits Majeurs possibles, ceux formés sur la tonique, la sous-dominante et la dominante.

Pour les accords formés sur x = 2, x = 4, x = 9, on procède à une approximation qui donne naissance à une harmonie K (x) appelée par les musiciens : **Accord parfait mineur.**

$Kx =$ x, x + 3, x + 7

$K_2 =$	2,	5,	9	P_0
	ré	fa	la	
$K_4 =$	4,	7,	Z	P_0
	mi	sol	si	
$K_9 =$	9,	0,	4	P_0
	la	do	mi	

(Pour x = Z, cas particulier, **accord de quinte diminuée :**

K = Z, 2, 5)

On peut obtenir la suite de tous les accords parfaits majeurs et mineurs sur les différents degrés de la gamme Majeure :

T = H , K (x + 2), K (x + 4), H (x + 5), H (x + 7), K (x + 9) tonalité harmonique

Si x = 0, $T_0 =$ H_0, K_2, K_4, H_5, H_7, K_9

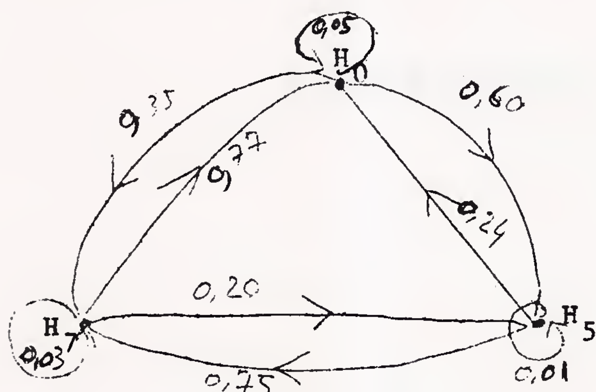
Soit :

3) Vers la composition automatique

A - Matrices harmoniques

Nous partirons d'abord de l'analyse harmonique fictive d'un texte musical. Supposons que les accords utilisés soient les 3 accords parfaits Majeurs de do Majeur. Nous représenterons par un schéma la fréquence d'apparition de chacun des accords, après lui-même et après chacun des 2 autres accords.

Supposons que nous avons ceci :



Ce discours va obéir à une matrice stochastique :

	H_0	H_5	H_7
H_0	0,05	0,60	0,35
H_5	0,24	0,01	0,75
H_7	0,77	0,20	0,03

Je peux, si je le désire, fixer moi-même les probabilités d'apparition en mettant dans les cases des nombres choisis au hasard ou non.

L'exemple choisi ci-dessus était très limité mais on peut envisager une analyse semblable pour n'importe quel texte. La matrice obtenue sera différente selon le compositeur dont on analysera l'œuvre.

De même, je peux établir pour les besoins de ma propre composition, des matrices plus complexes.

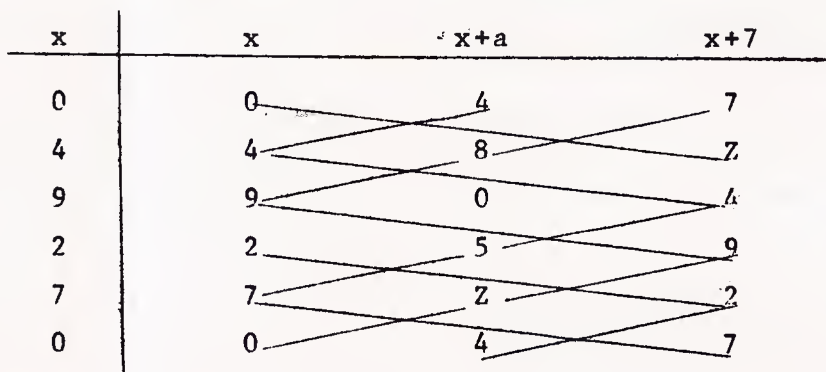
Voici une matrice proposée par Pierre Barbaud sur les accords parfaits majeurs et mineurs d'une tonalité majeure :

	H (x + 0)	K (x + 2)	K (x + 4)	H (x + 5)	H (x + 7)	K (x + 9)
H (x + 0)	0	0,20	0,02	0,40	0,25	0,13
K (x + 2)	0,14	0	0,50	0,01	0,30	0,05
K (x + 4)	0	0,27	0	0	0	0,73
H (x + 5)	0,24	0,02	0	0	0,72	0,02
H (x + 7)	0,77	0,02	0,01	0,10	0	0,10
K (x + 9)	0,01	0,90	0,04	0,03	0,02	0

Une fois établie la matrice, la composition peut être menée à bien par une machine.

B - **Exemple de composition à 4 voix d'harmonie classique utilisant les accords parfaits majeurs et mineurs, et pouvant être confiée à une machine** (voix signifie partie)

Proposons-nous d'enchaîner des accords comme le fait une machine. On choisit de commencer par 0, puis on fait un choix dans un Px.



a = 3 ou 4 (accord parfait majeur ou mineur). (A suivre.)

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT

Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A l'intention des Maîtres des CYCLES PRE-ELEMENTAIRE et C.P.



Jeux en rond (durée 20 minutes) sur des mots en liaison étroite avec le vocabulaire et l'expression verbale **(avec rythmes improvisés).**

Les jeux de rythmes frappés proposés dans l'activité précédente auront permis de créer des automatismes en reprenant ces jeux à travers des mots, on fera, en l'occurrence, plutôt appel à la spontanéité de l'enfant : on le sollicitera afin que spontanément il « rythme » le mot.

1er jeu (sur un mot) :

— « Invention rythmique » sur un mot choisi par un ou plusieurs meneurs de jeu (en improvisant, les enfants agissent, échangent et participent).

— Choix du rythme.

— Jeu d'imitation (voir activité précédente) :

a) rythme frappé dans les mains ou sur le corps (plusieurs meneurs) ;

b) rythme frappé aux percussions (plusieurs meneurs).

— Jeu de contrôle (voir activité précédente) pour l'**audition intérieure.**

2e jeu. Jeu de reconnaissance ou dictée active (voir activité précédente) avec **improvisation rythmique.**

3e jeu. Sur les percussions, exécution du mot (du rythme) avec recherche d'intensité. « Jeu des crescendo et decrescendo » : partir de un à tous et de tous à un, ou par conséquent de la nuance douce (un) à la nuance forte (tous) et vice-versa.

Les uns après les autres, les enfants entreront dans le jeu.

— Le 1er enfant exécute sur son instrument le mot et ne **s'arrêtera plus.**

— Le 2e enfant entre dans le jeu de la même manière.

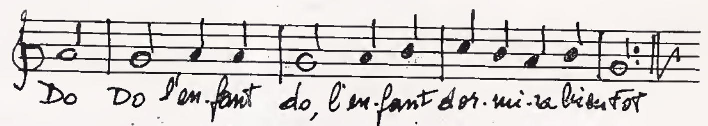
— Le 3e enfant (idem)...

Quand le dernier enfant sera entré dans le jeu, le meneur de jeu pourrait à cet ensemble « forte » ajouter soit des accords de guitare, ou de courtes mélodies improvisées sur la flûte à bec, ou simplement quelques sons exprimant le « mot ». Puis, en partant des derniers entrés dans le jeu, chacun s'arrêtera, jusqu'au retour à **un** exécutant, lequel s'arrêtera à son tour.

Remarque. — Par ce jeu organisé et structuré, on réalise ici un certain équilibre entre la spontanéité enfantine et l'intervention pédagogique.

JEUX DE RYTHMES SUR UNE COMPTINE (Développement du sens rythmique)

Le rythme est partout présent dans la vie, il est l'élément vital de la musique et, par conséquent, à la base de l'initiation musicale. Les jeux précédents à l'aide des mots exprimés en « rythme frappé » d'abord sur le corps (automatismes) ensuite aux instruments avaient pour but d'éveiller le sens rythmique, d'une part, et, d'autre part, de monter le niveau de l'enfant. L'activité suivante qui associe l'expression simultanée de la pulsation et d'une autre formule rythmique pourrait être abordée dans l'esprit d'une « progression ». Cette recherche peut être dirigée de différentes manières et en particulier à travers l'étude d'une comptine, car le chant est un auxiliaire important au développement de la mémoire musicale : « Sur une comptine, jeux de rythme ».



On apprend la comptine.

1er jeu : Jeu d'imitation (sur deux formules rythmiques issues du texte musical).

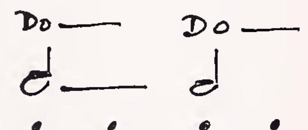
En s'appuyant toujours sur le « verbal », on choisira :

1) L'enfant.



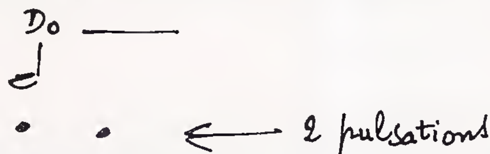
(Voir activité précédente rythme frappé sur « lune ».)

2) Do-Do.



(1) Se reporter aux études parues mensuellement à partir du numéro 201 d'octobre 1973.

Remarque. — La valeur longue chantée sur deux pulsations est une difficulté, son acquisition se fera



par l'observation gestuelle sur le rythme frappé, exemple :

— rythme frappé sur Do-Do.

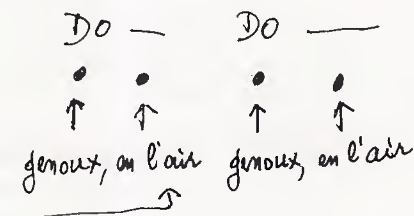
Les deux pulsations seront visualisées de la manière suivante :

— en chantant

les mains frappent la

— 1re pulsation sur les

— la 2e pulsation en l'air sur les côtés.



Ceci afin de faire sentir la durée de la syllabe Do - deux pulsations.

3) Essai de rythmes frappés sur les percussions :

a) L'enfant.



b) Do-Do.



Remarque. — Pour que l'enfant sente bien la seconde pulsation sur laquelle il ne devra pas frapper, inventer un geste, par exemple : **on frappe** l'instrument sur la 1re pulsation, **on lève** le doigt sur la 3e.

2e jeu : Jeu de reconnaissance ou dictée active.

— Donner les consignes suivantes : « Lorsque vous reconnaîtrez le mot « l'enfant », vous répondrez « l'enfant » sur votre instrument. Si vous reconnaissez Do-Do, **ne répondez pas** (puis vice-versa on répond à Do-Do, pas à l'enfant) ».

— « Vous répondrez à « l'enfant puis à Do-Do » lorsque vous reconnaîtrez ces mots, mais si je frappe d'autres mots, vous ne répondrez pas ». Ces autres mots seront **improvisés** par le meneur de jeu.

3e jeu : Jeu d'attirance et recherche d'exécution des deux mots (rythmes) simultanément.

— **1er essai** avec deux groupes :

— **1er groupe :**
La class exécute « l'enfant ».



— **2e groupe :**
Le meneur exécute Do-Do.



Si l'accompagnement est en place, on chantera la comptine en même temps.

Au 2e groupe, c'est-à-dire au meneur de jeu, pourront se joindre les enfants qui le désirent.

Ce 3e jeu (recherche d'accompagnement) sera renouvelé dans une autre séance (15 minutes).

On refera le 1er essai, où la classe n'exécute encore pas la pulsation pendant que le 2e groupe (1 ou 2 meneurs) exécutera l'expression rythmique Do-Do librement. Si l'accompagnement de la comptine commence à s'établir d'une manière musicale (choix des instruments), le meneur de jeu pourrait essayer d'ajouter à ces deux rythmes simultanés une 3e expression rythmique, par exemple :



(deux fois plus vite que la pulsation, rythme de course en motricité). Ceci évoquerait le tic-tac du réveil.

Enfin, après plusieurs essais, les enfants s'épanouiront dans leur « temps naturel » à travers un jeu libre d'accompagnement, où le rythme vivant assurera une bonne interprétation.

Remarque. — Les essais de rythmes simultanés dans la recherche d'accompagnement d'une comptine ou d'une formulette développent chez l'enfant le sens rythmique dont le critère réside bien dans cette démarche : **Pulsation + formules rythmiques.** D'après ce critère, l'idéal serait que l'enfant puisse exprimer simultanément la pulsation et une autre formule rythmique, par exemple, et entre autres choses, pendant que les pieds feraient la pulsation, les mains frapperaient l'autre formule rythmique.

C'est donc pour toutes ces raisons que l'activité « **Jeux de rythmes sur une comptine** » servira de base d'entraînement. Elle sera constamment renouvelée à travers l'étude de comptines nouvelles, par exemple dans « **Formulettes pour jouer et chanter** » (10 Idées Fleurus) : Pomme de reinette (p. 70), La Samaritaine (p. 72), Un petit pouce qui marche (p. 116).

— Choix de formules rythmiques dans « **Pomme de reinette** » :

rouge = = pulsation = marche

d'api d'api = = formule rythmique = course

gris = = 2 pulsations

— Choix de formules rythmiques dans « **La Samaritaine** » :

taine, taine, taine = pulsation
dans son petit seau = formule rythmique

— Choix de formules rythmiques dans « **Un petit pouce qui marche** » :

marche = pulsation
un petit pouce = formule rythmique

A l'intention des Maîtres du CYCLE ELEMENTAIRE

3e activité de flûte à bec au CE1 (suite) (ou autre niveau de débutants).

Initiation mélodique ou jeux de hauteur. Flûtécolière 1er cahier (Sudel), page 10.

Activité à diriger comme précédemment sur les 3 sons Si, La, Sol.



1er Jeu : On chante la comptine « Am stram gram ».

On la rechante sur « Tu ».

On **articule** la comptine sur « Tu » dans la flûte à bec sur Si, puis La, puis Sol.

Remarque. — Après ce jeu d'imitation, un nouveau **jeu de contrôle** pourrait être dirigé à travers un petit jeu d'**improvisation.**

« **Invention mélodique** ». Chaque enfant, ou celui qui le désirerait, oubliant la comptine qui est le support de l'initiation mélodique, pourrait souffler doucement dans sa flûte en articulant Tu, Tu, Tu sur les doigtés Si, La, Sol, selon son **habileté** et sa fantaisie. Ainsi, de ces essais spontanés jailliraient de petites phrases mélodiques que le groupe **écouterait** et **jugerait.** Ce petit jeu qui permet le contrôle de l'articulation, de la position des doigts (contrôle toujours nécessaire au début de l'initiation à la flûte à bec) **favorise l'expression de l'enfant.**

Celui-ci doit trouver en lui-même en puisant dans **ses acquisitions,** en l'occurrence Si, La, Sol, les éléments dont il a besoin pour **créer.** Ainsi, il pourra s'exprimer librement, et, s'il ne s'agit pas de création artistique à proprement parler, ce sera un **acte personnel** partant de l'imagination. Ce jeu d'improvisation permettra à l'enfant de « travailler » son instrument à travers sa propre musique : **habileté gestuelle :** poser les doigts à plat, bien articuler. L'enfant se contrôlera par la créativité mélodique.

2e jeu (jeu sensoriel) : Jeu de reconnaissance ou dictée active.

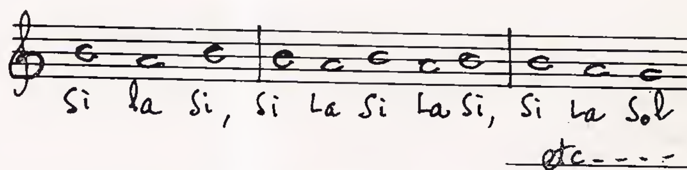
A diriger comme dans les 1re et 2e activités : dialogue entre le meneur de jeu et le groupe. Par exemple : le meneur exécute une petite phrase « Am stram gram » d'abord sur Si : la classe répondra. De même, sur La : la classe répondra. De même, sur Sol : la classe répondra.

On recommence le jeu avec d'autres meneurs.

Si cela est possible, on peut commencer **à mélanger** les sons = mélodie, le jeu d'improvisation l'ayant préfacé.

Ex. à reconnaître :

a)



b) mais l'important sera que le meneur de jeu improvise les sons à reconnaître = invention mélodique.

3e jeu : Recherche d'exécution de la comptine.

Cette recherche se fera plus aisément après l'**initiation rythmique** qui ouvre les perspectives d'accompagnement.

Initiation rythmique (durée 15 minutes) à travers les flûtes à bec et les percussions.

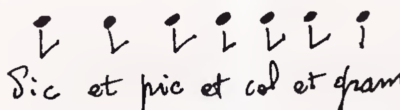
Propositions de jeux rythmiques (p. 11).

JEUX DE MOTS OU JEUX DE RYTHMES

Le support des mots permet une acquisition globale rythmique, ex. :



= pulsation, ou rythme de marche



= cellule rythmique évoquant la course

Les enfants ont déjà cette notion (marche course) à travers les jeux de motricité, mais pour développer l'acuité sensorielle, et pour déboucher sur la musique par des exécutions, d'autres jeux sensoriels serviront d'initiation de base (initiation destinée à être complétée ultérieurement).

Avant d'aborder ces jeux de mots rythmiques, je signale quelques jeux d'observation auditive à propos du « silence » dans la rubrique destinée au **Cycle Pré-Elémentaire** (notion du silence). Ceci au cas où des difficultés se présenteraient dans l'étude de la comptine. (Il faut « visualiser » le silence.)

En principe, à ce niveau **CE1,** les enfants doivent avoir cette notion.

1er jeu : « Imitation » (rythme frappé avec gestes pour **intérioriser)** et créer des **automatismes.**

a) Le **meneur de jeu** frappe doucement : 1° dans ses mains (Am stram gram) - **la classe répond** (dialogue) ; 2° ses genoux (idem) ; 3° avec ses pieds (idem) ; 4° avec ses doigts (idem) ; 5° le meneur **invente** d'autres gestes.
Renouveler le jeu avec d'autres meneurs.

b) Même jeu, mais la cellule rythmique sera frappée sur des **percussions doucement,** puis exécutée sur la flûte à bec sur Si, La, Sol, ce qui permet de retravailler ces doigtés.

Idem pour la cellule rythmique : « Pic et pic et col et gram » :

a) rythme frappé en gestuel ;

b) rythme frappé aux percussions ;
exécuté à la flûte à bec.

2e jeu (jeu sensoriel) : Reconnaissance ou dictée active.

Préciser les consignes suivantes :

— Quand vous reconnaîtrez « Am stram gram », vous me répondrez « Am stram gram ».

— Si je frappe « Pic et pic et col et gram » ou autre chose, vous ne **répondrez rien.**

Ce jeu suscite l'**invention rythmique.**

— Idem pour « Pic et pic »...

(Consigne : ne répondre qu'à Pic et pic et col et gram.)

Cette dictée active émaillée d'improvisation rythmique consolide l'acquisition sensorielle qui permettra le **jeu d'attirance,** c'est-à-dire la « recherche d'exécution rythmique ».

3e jeu : Le jeu d'attirance a pour but de réexploiter les mots rythmiques et d'en faire un **accompagnement.**

Le groupe exécute sur des percussions « Am stram gram » sans arrêt, en surimpression le meneur frappera « Pic et pic et col et gram ». A ce meneur pourront se joindre un ou plusieurs enfants. Chaque groupe frappe « son rythme » sans se laisser « attirer » par l'autre groupe (on peut s'arrêter et reprendre à volonté, mais on ne mélangera pas les mots, donc les rythmes : on répète obstinément le même mot d'où l'expression : **ostinato rythmique).**

Remarque. — Si la classe emploie différents instruments, les enfants découvriront vite qu'un choix est nécessaire pour une bonne musicalité.

Recherche d'accompagnement. Sur la comptine « Am stram », **jouée** à la flûte à bec par un groupe, ou **chantée,** l'accompagnement **rythmique** exécuté par un autre groupe (divisé pour les deux rythmes) enrichira la **mélodie** et sera l'élément vital qui permettra aux enfants de « faire leur musique ».

Remarque. — Pour ne pas mélanger les **difficultés sensorielles** (mélodie, rythme) surtout au niveau du CE1, l'activité de flûte à bec (mélodie) et l'activité rythmique sont faites séparément (sur le plan de l'observation), mais ces deux éléments, source de la musique, seront réunis et dans les jeux et dans la **recherche d'exécution** qui pourrait être l'objet d'une activité à part, avec enregistrement au magnétophone pour le contrôle, l'éveil de la sensibilité, la formation du goût. A travers toute cette recherche se fera l'**éducation du sens artistique.**

(A suivre.)

OPERA ET SCENOGRAPHIE (V et VI) *

par Michel GUIOMAR

Espace orchestral et Espace scénique *
Direction scénique et direction orchestrale

Un aspect particulier du dialogue précédemment évoqué du metteur en scène et de ses interprètes, celui qu'il partage avec le chef d'orchestre, annonce, au-delà de ce que nous avons dit incidemment, un débat sur la dualité de la **direction scénique** et de la **direction orchestrale.** En rappelant la réaction défavorable de Hans Knappertsbuch au nouveau Bayreuth mais l'adhésion de Pierre Boulez à la conception parsifalienne de Wieland Wagner, un problème est de reconnaître en quelle mesure l'orchestre et son chef sont ou peuvent se refuser d'être parmi les interprètes de la scène, nous disons bien les participants invisibles mais réels du jeu scénique lui-même ; un problème qui se poserait de manière plus vive que dans le cadre habituel des affinités ou disparités éventuelles qui, entre chef d'orchestre et scénographe, ne provoquent pas nécessairement des retentissements sur l'ensemble de la représentation.

Un débat s'ouvre ainsi sur les priorités des matières vocale ou orchestrale entre elles, et sur leurs privilèges unis face à la présence scénique. De ce point de vue, la mise en question d'une direction musicale indépendante ou soumise empruntera sa démarche à l'étude des liens entre le chant et l'attitude de l'interprète attentif à une double directive et face aux thèmes qui, venus de l'orchestre, peuvent le cerner, le hanter, s'identifier ou au contraire s'opposer à lui.

Un détour nous sollicite donc vers une autre dualité régnant sur la précédente : **Espace orchestral, Espace scénique** sous l'hypothèse que si l'interprète de scène a un rôle musical privilégié, l'interprète d'orchestre doit assumer aussi son rôle d'acteur invisible de scène.

Quelques exemples de cette dualité et réciprocité des rôles et des jeux qui s'y impliquent peuvent éclairer la hantise qui, venue de l'orchestre, envahit la scène, et par conséquent préciser la fonction scénique de cet orchestre.

Le début de l'acte II de **Tannhäuser,** Prélude et airs d'Elisabeth, est une très belle page révélatrice des fonctions scéniques de l'orchestre que nous voudrions définir.

Nous saisissons comme centre d'analyse le moment où monte de l'orchestre à la clarinette cette pulsation introduite par les violons (ex. 1, a et b), qui, précédant un nouvel envol lyrique de l'air, après la brève parole de Tannhäuser aux pieds d'Elisabeth qui en reste presque sans voix, semble la faire renaître dans une joie et une impulsion qui prolongent son entrée en une sorte de coda avant la reprise d'un dialogue de style presque récitatif. Cette page s'offre ainsi dans le cadre entier de ce qui précède, comme un premier sommet lyrique intentionnel et tout le jeu que nous tentons de dire entre les espaces scéniques de l'interprète et de l'orchestre se déduirait de ce moment où cette pulsation trouve d'abord en Elisabeth un écho autre mais d'une accentuation semblable (1, c et 2 a), puis, après quelques mesures où, d'un

---

* Cf. **L'Education Musicale,** novembre et décembre 1973, nos 202 et 203. Cependant, ces titres et paragraphes n'étaient prévus que dans le cadre d'Opéra et Scénographie IV ; l'extension du texte nous a obligés à les isoler ainsi.

rapide dialogue, l'orchestre vient épouser exactement la voix (ex. 2, b), provoque en Elle l'unisson avec les violons cette fois, symptomatiques d'une identité lyrique. Nous en pouvons comprendre que l'instant où le motif lance la voix et la rejoint marque l'atteinte d'Elisabeth par un orchestre qui scéniquement est venu vers Elle, lui est désormais uni, l'une et l'autre, voix et orchestre, affirmant ainsi leur unicité d'objet, scénique et musical (2, c).

On critiquerait que cette écriture n'est pas rare dans l'Opéra, mais nous pensons qu'elle est plus fréquente chez Wagner et que selon la manière dont de tels faits parviennent dans l'œuvre, leur signification est tout autre qu'en la plupart des auteurs, sauf si Mozart, Berlioz et sans doute Weber — s'étonnera-t-on de ces noms ici ? — en révèlent parfois d'analogues. C'est en effet tout un ensemble de nouvelles fonctions orchestrales envers la scène que nous pouvons écouter en eux. Nous avons choisi initialement cette page parce que les fonctions de l'orchestre que nous allons dire autant que la signification spécifiquement musicale de la voix d'Elisabeth offrent ici le double privilège d'être un recommencement qui permet de limiter notre écoute dans la disponibilité totale d'un début d'acte, et de se présenter comme une succession de phénomènes musicaux que nous pouvons nommer **postulats,** c'est-à-dire images irréfutables et d'une signification imposée à nous, aussi indéniable et précise que non traduisible, rebelle à toute preuve ou définitioin de sa valeur expressive (1). Cette entrée est donc d'une évidence lyrique et d'une nécessité dramaturgique telles que personne, hors un théoricien musicologiquement borné à la seule technique, n'en refuse la grandeur.

Le privilège de cette page parmi d'autres wagnériennes, tient à ce que, depuis la première note du Prélude, l'orchestre a révélé sa diversité dramaturgique : commentaire, voix instrumentale, écho, double ou partenaire de la présence corporelle d'Elisabeth ; soutien harmonique, mélodique, rythmique du chant de celle-ci ; catalyse matérielle de timbres par lesquels la voix devient instrumentale, ou l'instrument, présence vocale ; foyer d'espace sonore, entendons ainsi seulement celui de la diffusion réelle, physique : lieu total enfin enfermant un espace musical et cet espace sonore, en lequel l'orchestre devient un être scénique aussi tangible en scène dans son invisibilité même, que la cantatrice est présence visible de la musique, même en ce qu'elle y reste un être vivant, charnel. Nous pensons avoir déjà suggéré ce jeu de l'être et de son espace musical et nous insisterons encore, tellement cette notion de dualité et d'unicité, à la fois du corps musical et de la musique invisible est importante et se prête, mal entendue, à des confusions, mais nous voulons surtout suivre ici cette avancée de l'orchestre, de place en place, invisiblement même, vers la voix de l'héroïne, progressivement.

Ce bref moment s'ouvre, c'est le mot exact selon ce que nous ressentons, dans cet espace musical établi depuis le début du Prélude et au sein d'une matière sonore symptomatique ; même en ignorant que, depuis le début du Prélude, nous avons entendu, avant même qu'elles apparaissent toutes les deux, le dialogue de l'héroïne et de sa demeure, et plus précisément, d'une salle oubliée de concours de chant, dont Elisabeth salue l'heure qu'elle va revivre, nous ne pouvons en méconnaître le climat : la musique est une progression sonore, la démarche d'une renaissance rêvée de cette salle au chant, une présence venant hanter l'âme d'Elisabeth, un temps musical de saturation grandissante. L'orchestre du Prélude ne cesse de clamer sa fonction d'une densité croissante d'un espace cernant et son intention de faire revivre et battre contre la scène l'imminence du drame qui va animer l'acte entier, en grand crescendo : répétitions très vives de sextolets, d'une irruption impatiente des vents (ex. 3) progressant impulsivement du piano au

fortissimo d'une respiration — cri en tutti, porte-à-faux perpétuels des syncopes totales des altos, arabesque de violons (ex. 4), légère et bondissante dont les notes



emprisonnent déjà, ornés, des fragments de l'air d'Elisabeth que ce motif accompagnera comme l'un des éléments fréquents de toute cette entrée,... nous ne suivrons pas ensuite, mesure après mesure, la dynamique irrésistible de ce Prélude, dont tant de phénomènes musicaux portent en eux-mêmes leur justification : nouveaux cris et palpitations, plaintes des timbres à peine énoncées, déjà balayées, puisque ne cessent presque jamais l'insistante attaque des sextolets. Nous reconnaissons, à chaque instant renouvelé, tout un cortège de rythmes d'une pulsation puissante, longue ou incidente, de heurts et frappements (aux timbales), phénomènes aux références psycho-physiologiques certaines, immédiates, et les seuls qui puissent s'écouter loin des risques de subjectivité qui nous accuserait.

Musicalement et scéniquement, Elisabeth nait ici, comme on le dirait, et de manière non fortuite, sur le prélude de l'acte II également Brunnhilde dans **Die Walküre,** et d'une rythmique aussi profondément « psycho-physiologique ». La voix nait en écho du motif initial du Prélude (ex. 5). Du moins, à travers la broderie

5/ ♩=88

Dich theure Halle grüss ich wieder, froh grüss ich dich, geliebter Raum!

Tutti — (cordes) — Vcelles c.basses

et l'accent, retrouvons-nous entre dominante et tonique, Ré-Sol, la même pulsation dynamique, inversée en miroir, tonique-dominante, que dans la plénitude harmonique et le sursaut mélodique de ce motif (ex. 3). Appel magnifique, décisif, trop assuré, pour n'être pas, avant le retour d'un climat plus incertain, la véritable cristallisation vocale première de tout le Prélude, ou même la réponse lumineuse à tout le premier acte, le retentissement, si évident que l'orchestre laisse entrer presque seule Elisabeth ; une analyse plus attentive révèle ici les jeux de l'orchestre et de la voix (2) :

A. — **Mesures 1-8 :** La voix seule, sauf un bref accord unique de dominante aux cordes sur le mot **Froh** (heureuse), durant huit mesures, comme si elle était à elle seule toute la densité suffisante de la scène. Ce silence même et les trois exceptions que constituent la cadence du Prélude qui ponctue la première parole d'Elisabeth, l'accord médian de **Froh,** l'accord initial de la reprise de l'orchestre sur lequel Elisabeth s'arrête, mettent en évidence les trois mots-clefs de la phrase d'entrée :

Dich, theure Halle, grüss ich wieder,
Froh grüss ich dich, geliebter **Raum !**

— **Dich,** Toi : En s'adressant à la demeure, Elisabeth témoigne qu'elle en ressent la présence vivante, qu'elle donne à la salle qu'elle salue valeur de personne réelle, douée d'une vie qui va la hanter.

— **Froh :** Dans cette joie, qui cerne autant Elisabeth que la salle de chant, règne tout le climat musical imminent dont fut animé le Prélude et dont l'air va être à nouveau possédé ; le mot forme un seuil dans le temps musical.

— **Raum :** Parole plus étrange qu'elle parait ; usuellement, salle, mais pourquoi Elisabeth se répéterait-elle ? Elle a déjà prononcé **Halle,** qui aurait suffi. Elle rattache sans doute le mot à son sens immédiat, premier : **Espace,** cet espace qui s'avance en effet vers elle :

Mesures 8-15 : L'orchestre seul joue à son tour, d'une durée égale, écho parfait.

Mesures 15-22 : Elisabeth, presque seule ; sauf quand elle se tait entre deux paroles, une seule accentuation et un accord.

Ce tryptique initial, où l'orchestre vient s'insérer au cœur du premier cri d'Elisabeth est un face à face, dans lequel cependant les deux « partenaires scéniques » demeureraient musicalement étrangers l'un pour l'autre.

B. — **Mesures 22-45 :** Elisabeth et l'orchestre, en large style récitatif, homophone, piano-pianissimo, d'accords lents, de voix lente, de soutien harmonique et dans un climat de correspondance évidente ; on ne peut dire pourtant que l'orchestre soit ici un miroir de la voix et vienne s'identifier passagèrement même à celle-ci ; les unissons, en ce style, résultent des seules assimilations et contraintes harmoniques. A peine retiendra-t-on, à mi-chemin de l'intention et de la nécessité harmonique, des rencontres qui peuvent être des signes de la convergence désirée, mesures 29-30, 32-33, 45-50 enfin, où la coda d'orchestre seule reflète le motif initial d'Elisabeth (ex. 6, a, b, c). Toute cette grande parenthèse centrale est une première invitation du dialogue, par laquelle l'orchestre, avant de cerner, soutient la voix, sans l'atteindre.

C. — Sur une répétition insistante des cordes, dont nous savons désormais le jeu lancinant, s'élève à l'orchestre le motif arabesque (ex. 4) auquel nous

avons reconnu, depuis l'entrée du Prélude, une rythmique euphorique et à la fois volontaire d'atteindre, et précisément, par les notes elles-mêmes, la mélodie d'Elisabeth ; ici encore, on reconnaîtrait, de place en place, un jeu incessant, devenu plus fréquent, par lequel des fragments ornés de cette arabesque épousent le chant, l'abandonnent, reviennent, comme autant de palpitations de l'espace sonore autour de la présence scénique et vocale de la cantatrice. L'énoncé, aussi abstrait soit-il, des mesures les plus symptomatiques montre ce jeu discontinu, jalonne cette avancée vers la voix de l'héroïne : mesures 51-54 ; quelques notes



et fragments thématiques en imitations entre les mesures 55-56 ; au retour de l'entrée initiale du Prélude, le phénomène d'écho, que nous avons noté entre Tonique-Dominante, de la voix et de l'orchestre, mais cette fois presque simultané, quand la voix, un instant disparue, revient mesure 68 : mesures 69-78, 79-83, 91-94, la volonté d'identité se précise de plus en plus à travers maints ornements. Cependant, malgré un climat d'imitations, de soutiens harmoniques puissants, toute la fin de l'air échappe à cette convergence, comme si l'orchestre, après l'efficacité des mesures précédentes, sursaturait la scène. Nous ressentons ici, au cœur de ces échanges, tout un jeu de flux et de reflux, une palpitation de l'équilibre où se recherche l'idendité entre orchestre et voix, sans que jamais, grâce à la densité matérielle et à l'insistante impulsion, soit démentie l'intention de faire progresser et d'aggraver la hantise de l'espace scénique par l'espace musical.

Tout se suspend en attente sur l'entrée de Wolfram et de Tannhäuser ; il est plus exact de reconnaître que la musique en provoqe l'irruption. Dans le bref échange à peine murmuré des trois voix, l'orchestre se retire encore, ponctue et assure des liens de tensions chromatiques qui, à la fois, joignent entre elles ces voix et en accusent la séparation, le déchirement premier, une attente orchestrale entre les êtres dans l'imminence d'un renouveau. Il est donc très éloquent que le moment privilégié que nous avons voulu saisir naisse ici, coda rapide et débordement lyrique irrépressible venu de l'air initial pour amener le vrai dialogue et par lui par paliers le duo lui-même. Ces mesures « So stehet auf ! » etc., qui témoignent de la dernière emprise de l'orchestre vers Elisabeth, d'une manière d'étreinte déjà, tiennent ainsi leur beauté et leur privilège dramaturgiques de la nature même d'une osmose des timbres et de l'impulsion, dont la brièveté même libère une plénitude, une jubilation de l'identité de l'être avec lui-même, avec son attente et son repos créateur, plus exactes que dans tous les précédents phénomènes que nous avons entendus marquer la progression de la scène.

⁂

Il semble que Götz Friedrich ait ressenti cette attente et ce repos créateur atteints ici, nés du Préulde, en recréant aussi scéniquement celui-ci ouvert sur la présence d'Elisabeth qui assiste et participe à l'envahissement de la scène par l'orchestre, il met ainsi en présence, au cœur de la salle encore vide l'être et la naissance de l'espace saturé. Nous nous étions peut-être étonné d'une trop légère et futile mobilité d'envol de l'héroïne toute blanche dans la salle encore déserte du concours (3). Le jeu apparaît maintenant ; contrairement à la démarche errante et contrainte, toute de tension négative, de Tannhäuser entre deux univers dans l'Ouverture choréfiée, Elisabeth prend possession de tout son espace scénique qu'elle parcourt avant qu'il se soit saturé, cependant même qu'il le devient jusqu'à l'extrême durant son chant, et avant de s'immobiliser elle-même, attirée invinciblement au foyer central, unique, le lutrin du tournoi, lieu privilégié, magnétisant de l'irruption musicale, comme le déroulement de l'acte le concrétisera. Oserions-nous dire l'image des bêtes qui, on le sait, surtout captives, prennent en le parcourant ainsi possession de leur domaine ; cette image de pure animalité se justifie par ce que, nous l'avons dit, le Prélude de l'acte III accomplira en Elle, bête frustrée autant que présence d'agonie presque divine, en un dualisme fréquent chez Wagner (Kundry bête soumise à Klingsor et cri vivant de rédemption) et chez les grandes figures du Désir (4).

Musicalement, et tandis qu'elle ne parle pas encore, une matière musicale afflue de l'orchestre vers la scène d'Elisabeth, dont la qualité même de pulsation densifie et dynamise l'espace formé et fait prendre conscience à l'héroïne de la vie naissante qui appelle. Retenue au foyer de la scène, Elisabeth, enfin, en ressent d'instinct la force de convergence ; elle y reçoit et capte la présence vraie de l'orchestre-matière scénique. Son cri premier est ainsi créé par l'orches-

tre ; il est au cœur du lieu, une cristallisation des fantômes et fantasmes de la musique d'entrée, lourde de la nostalgie heureuse du passé.

Ainsi introduite la présence scénique de l'interprète et musicale de la cantatrice, l'évolution de l'acte parfois critiquée d'être une concession aux mirages de l'opéra meyerbeerien historique, s'éclaire : c'est un privilège de l'imaginaire pur de suivre au paroxysme la pente naturelle des grandes images si celles-ci prennent source dans la Matière du monde elle-même et les archétypes qu'elle nous a enseignés. L'impatient battement des cuivres, bois et cordes et toute la dynamique du Prélude qui se déduit d'images musicales en images musicales d'intériorité et d'extériorisation réciproques (5), attirent en ce lieu, venues du dehors, les autres voix sonores. Enchaînées les unes aux autres, la voix d'Elisabeth, musicalement, les provoque : Ecoutons la conclusion de son premier air, les accords en introduisent, de manière très audible, Tannhäuser et Wolfram et la violence paralysante de l'irruption, la page que nous avons analysée ; celle-ci, le duo passionné ; ce duo, le contrepoids du Landgrave, nécessaire pour lancer, ce qui eût été impossible au seul paroxysme lyrique, le grand crescendo de l'arrivée des invités, matérialisation scénique des suggestions musicales premières (6). Comme la musique créait et appelait une densité, cette scène devait se peupler, s'envahir totalement de présences vocales et cette densité devenir extrême pour faire se précipiter à nouveau sur la scène, en opposition presque manichéenne la thématique du Ier acte, l'antagonisme absolu, la présence vénusienne. Le retour oppressant, surtout dans la scénographie de Friedrich et l'insistance du cortège, du climat de la Wartburg que Tannhäuser avait fui jadis, recrée ainsi le fantastique, la nouvelle rupture des deux Mondes. Le heurt des deux invisibles, le grand finale qui consacre Elisabeth à la fois dans sa passion totale et dans son abnégation, dans son intransigeante pureté et dans son rôle accepté d'être objet du désir de Tannhäuser, comme transfert ou même Double réel de la déesse est pour elle et pour toute la scène qui l'entoure alors, une immense surcharge psychologique et charnelle dont devra tenir compte toute analyse de ce finale jusqu'au cri « Nach Rom ».

Que l'hymne à Vénus, surgissant au cœur du tournoi, attiré par lui, soit une vraie présence de la déesse, de l'invisible que nous recherchons, un fait d'équilibre et une tendance wagnérienne révélée par les successives versions de l'opéra le confirment : Vénus est réellement présente en actes I et III ; au moins le chant rend-elle son apparition imminente en acte II. Nous éprouvons même une paradoxale confirmation qu'Elle est d'abord cette pure matière musicale avant d'être vision scénique, dans le fait que, primitivement, l'apparition finale, en acte III, n'était pas prévue mais demeurait présence musicale : Dans la première version de Dresde (1845), Wagner écartait ce retour et seule la lumière du Hörselberg saturait la scène. Signe de sa qualité de Double, le cortège d'Elisabeth n'entrait pas non plus en scène, non plus que la crosse fleurie du miracle des pélerins. Ce fut seulement dans la seconde version de Dresde (1847) que ces présences scéniques furent créées, qu'elles se libérèrent, malgré Wagner, de la musique qui, matériellement, les contenait. Cependant, c'est aussi dans la version parisienne de 1861 que se manifesta, non pas l'apparition, alors déjà prévue, du Ier acte, mais, nous l'avons reconnu (7), une exaltation singulièrement plus grande de la séduction de Vénus, de sa présence charnelle dans la Bacchanale qui la précède désormais et l'entoure. L'idéal de Wagner était donc que Vénus fut l'invisible, une matière musicale pure, et que la musique suffit, comme pour les autres présences du finale, à hanter par sa densité un espace scénique et surtout en nous un espace intérieur.

C'est là un des aspects de la lutte tenace de Wagner entre sa conception **utopique** de scène invisible et les exigences, non seulement de la scène, du public, de la fusion de tous les arts, mais de la volonté du corps à apparaître, dont nous ressentons, depuis le début de notre essai sur la scénographie wagnérienne, la fatalité dramaturgique. Ne serait-ce finalement pas, cependant, qu'au-delà des marionnettes inévitables, nous entendions à chaque instant de l'œuvre l'évidence scénique de l'orchestre et dans la voix, l'évidence musicale du corps.

On voit comment la scène, sous les apparences traditionnelles et pittoresques qu'on lui reproche est admirablement épanouie à partir de son Prélude et structurée par le jeu de la musique vers ce foyer central du concours de chant et comme matière scénique. On reconnaît même à la fois le rôle matériel de l'orchestre à faire rayonner le foyer scénique en constatant que tout l'acte rassemble, à travers des crescendos secondaires qui animent la dramaturgie, trois grandes vagues qui déferlent sur la scène, en paroxysme :

— De l'entrée solitaire d'Elisabeth à la fin du duo lyrique, achevé dans un déchaînement passionnel, déjà véritable concours spontané de chant, au centre de la scène, près du lutrin.

— De l'entrée, calme, du Landgrave, à la fin envahissante, encerclante à tous points de vue, du rassemblement des invités.

— De l'annonce, en psalmodie harmonique, dans le silence, du premier chanteur, Wolfram, au finale de tous les assistants et au cri « Nach Rom ! ».

Ces trois vagues de puissance musicale et d'intensité dramaturgique témoignent ainsi d'une sorte de convertibilité des espaces de l'orchestre et de la scène, dans une catalyse dont l'objet d'élection serait la présence et la voix de l'interprète, saisie par la thématique orchestrale ou jetant à cet orchestre la **matière première** de sa présence scénique. D'autres pages nous sollicitent.

(A suivre.)

NOTES

1. Sur cette notion, cf. notre essai, **Le Masque et le Fantasme** [...], Paris, J. Corti, 1970, chap. V, **L'Image naturelle.**
2. La référence de numérotation des mesures part du début de l'air, lui-même.
3. Pour tous les rappels faits ici au **Tannhäuser** de G. Friedrich, voir aussi **L'Education Musicale,** nov., déc. 1972 et janv. 1973 : Tannhäuser ou les Pélerins de l'impossible (Solitude créatrice et Société).
4. Cf. notre essai : Images et Masques du Désir dans l'œuvre de Julien Gracq, **Cahier de l'Herne Julien Gracq,** 1972 ; cet auteur ne se citant pas fortuitement ici, s'il est vrai que, wagnérien, sa conception du Désir et de la Femme lui vienne des héroïnes de Wagner (surtout, semble-t-il, Elsa, Brunnhilde, Kundry).
5. Avec évidence, G. Bachelard **(La Poétique de l'Espace,** chap. **Maison et Univers,** la dialectique du dehors et du dedans...) serait à la base de tout développement phénoménologique de cette page.
6. Comment peut-on méconnaître la logique dramaturgique de cette progression musicale enchaînée, déplorer l'air du Landgrave et le cortège pour conclure « mais la musique reprend ses droits avec le concours de chant » (Jean Mistler, A Bayreuth avec Richard Wagner, 1950, Bibliothèque des Guides bleus, Hachette, pp. 147-148) !
7. Solitude créatrice et Société, cf. note 3.

ROGER PERNETTE

Professeur d'éducation musicale, compositeur, chef d'orchestre, musicologue, il est décédé à Besançon le 8 octobre dernier, après avoir lutté courageusement pendant huit mois contre un mal inexorable. Nous le savions perdu à la suite d'une grave opération ; cependant, sa disparition bouleverse et nous pensons avec tristesse à son épouse, à ses deux jeunes enfants, à ses parents, à la Musique enfin, qu'il a servie, musicien prodigieusement doué, pendant sa courte vie de 43 ans.

Il fut depuis 1958 professeur d'éducation musicale au lycée Victor-Hugo à Besançon où il se dévoua jusqu'à l'extrême limite de ses forces. A ses élèves, il prodigua sans concession sa haute culture musicale ne sacrifiant ni à la mode, ni à la facilité. Les sections A 6 nouvellement créées furent l'objet de toute sa sollicitude ; il exigea certes beaucoup de ses élèves, de ses choristes ; il voulait un art toujours plus grand, toujours plus beau, lui dont la vie fut une constante offrande à la Musique !

Chef de chœurs, chef d'orchestre, Roger Pernette fut réputé non seulement en Franche-Comité mais en France entière, à l'étranger : il dirigeait avec une maîtrise incomparable. Nous connaissons bien à Besançon son « Ensemble Vocal » qu'il fonda en 1968 et fit entendre dans la région et aussi à Nancy, à Gunsbach, à Fribourg-en-Brisgau. Ses exécutions, d'une perfection rarement atteinte, ont été, heureusement pour nous, gravées dans la cire. Il dirigeait à Lausanne son orchestre « Antonio Vivaldi » avec lequel il participa aux concerts du Festival de Besançon.

On pouvait penser que ces multiples activités limitaient ses compositions. Il n'en a rien été, et l'on est émerveillé de recenser de nombreuses et belles partitions qui se sont succédées depuis 1953, exprimant malgré des formules très modernes une délicate sensibilité.

Roger Pernette fut un critique musical clairvoyant et loyal ; membre de la Société de Musicologie, il fut aussi un remarquable violoniste.

Il est passé trop vite, hélas, parmi nous. Il nous a cependant transmis avec ardeur et générosité un émouvant et inoubliable message.

A. FLATTOT-MOUFFARD,
Professeur lycée Pasteur.

Œuvres de Roger Pernette

Musique de Chambre :

Sonate Violon et Piano ; Sonate Piano ; Sonate Violoncelle et Piano ; Toccata Fugue Piano ; 10 Inventions Piano ; Crépuscule « Piano Flûte ; Quatuor à Cordes ; Quadrilatère (Quatre Cors).

Orchestre :

Souvenir de Salzbourg ; Triptyque pour une veillée d'Hiver (avec violon solo) ; Concerto Violoncelle et orchestre ; Symphonie pour Cordes ; Symphonie « Gammarth-Symphonie Cordes et Bois ; Impressions Comtoises (indicatif radio-télévision Franche-Comté).

Musique Vocale :

Kyrie Symphonique (chœurs solistes orgue orchestre) ; Panis Angelicus (chœurs et orgue) ; Cantate de l'Avent ; Motets : Da Pacem, O sacrum convivium ; Hymne Eucharistique ; Cantate de la Pentecôte (quatre solistes et quatuor à cordes) ; Mélodies : poèmes de Paul Eluard : Phenix - Air vif - Matines - Chanson.

Orgue :

Sonate ; Livre d'orgue (Toccata - Ricercare - Paraphrase - Mutation - Variation) ; Assomption de la Vierge ; Séquence de l'Avent ; Nocturne pour orgue et cor ; Lunaire I pour orgue, celesta, vibraphone.

(Editions Choudens.)

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

PAR un magnifique soleil d'hiver qui rend très supportable le froid assez vif, je sors les yeux encore pleins des merveilles que je viens d'admirer au Musée de la Vicomté à Melun. Exposition Musique et Peinture, la sixième du genre depuis la Libération (si je suis bien informé) et, chose étrange et sympathique pour les amateurs de décentralisation, Paris ne figure point dans la liste : Besançon (1957), Dijon (1965), Bordeaux (1969), Castres (1971) et Sceaux (1973). Ces expositions se font au gré des municipalités et leur intérêt est fonction certes des possibilités pratiques de déplacement de toiles, mais surtout des connaissances muséographiques et des relations du Conservateur. Il est à souhaiter qu'elles se multiplient pour notre plus grand plaisir et une juste répartition de l'activité artistique en France.

Ainsi, Mlle Lussiez, dans le beau cadre restauré de la Maison de la Vicomté de Melun — dont elle est Conservateur — présentait en décembre soixante-six toiles qui constituent un panorama très remarquable du XIIIe siècle à nos jours, avec des reproductions d'instruments en des miniatures de livres d'heures ou de psautiers de l'abbaye royale de Barbeau, jusqu'au XXe siècle. Je ne saurais dire ici (et ce n'est guère le lieu !) tout ce qu'amateurs — élèves en premier lieu — peuvent admirer, entre autres du **Luthiste** attribué à Corneille de VOS (Musée de Troyes), **L'Enchanteur** du grand WATTEAU (Troyes), le **Concert champêtre** de WAUTERS (Dijon), **La leçon de musique** de F. BOUCHER (Musée Cognacq-Jay) ou la magnifique **Nature morte à la guitare** de PICASSO (Paris, Musée d'Art Moderne)... Bravo aux municipalités qui prennent la responsabilité de telles initiatives et aux Conservateurs qui les réalisent !

***

Mais je parle peinture alors que mon propos concernerait plus normalement les nouveautés discographiques : revenons donc à nos sillons sans plus tarder pour annoncer en premier lieu, amis lecteurs, un petit retardataire sans doute égaré quelque part en France : **Noël en Allegne,** que j'eusse mis à l'honneur dans notre livraison de décembre, mais dont les seize Weihnachtslieder semblent aujourd'hui hors de saison. Il est vrai que les vœux de Paix sur la Terre sont toujours, hélas, d'actualité. Souhaitons néanmoins que ce programme Vivre en musique de la jeune marque ARABELLA ait trouvé, avec son équilibre entre chevaux de bataille et pièces plus rares, le meilleur accueil auprès du public. Les chorales de Bielefeld sont excellentes **(1).**

Disques pédagogiques

Voici encore des disques qui devraient intéresser un vaste public, tant pour leurs qualités artistiques que leur intérêt pédagogique. En premier lieu, une excellente méthode sonore de **Flûte à bec par le disque,** réalisée par Roger Cotte avec les élèves de la classe d'instruments anciens de la Schola Cantorum. Cette nouveauté ARION consiste en un concert deux fois enregistré : sur une face, cet enregistrement est complet ; sur l'autre, il n'y a plus que l'accompagnement, la partie de flûte à bec étant livrée à la merci de l'amateur. Une partition de format italien incluse dans la pochette comporte les divers textes. En l'occurrence, un **choral** d'après Georg WALTER (1684-1748), des **Danceries** de la Renaissance par Claude GERVAISE, l'anonyme et ravissante chanson **L'amour de moy,** Allegro de J.-C. PEPPUSCH (1667-1752), **Marche pour la noce champêtre** de J. HOTTETERRE (+ 1760), un **Allegro** de J.-D. HEINICHEN (1683-1729). La progression est rapide et de nombreux exercices d'assouplissement et de mécanisme doivent s'insérer entre chaque pièce étudiée. Mais cette réalisation doit intéresser nombre de flûtabecquistes **(2).**

Les deux autres nouveautés auxquelles je faisais allusion et que nous devons à HARMONIA MUNDI, sont pédagogiques par contrecoup, en ce sens qu'elles présentent un important choix de pièces pour piano du **Répertoire pour les jeunes pianistes** : c'est d'ailleurs ainsi qu'est nommée cette collection. Le premier disque comporte une **Sarabande en mi mineur** de CORELLI (1653-1713), une **Aria en ré mineur** d'Henry PURCELL (1659-1695), un **Menuet en ut majeur** de J.-Philippe RAMEAU (1683-1764), cinq extraits du **Petit livre d'Anna-Magdalena** de Jean-Sébastien BACH (1685-1750), trois pièces de Georg-Friedrich HÆNDEL (1685-1759), des pages de l'**Album pour la jeunesse** de Robert SCHUMANN (1810-1856), neuf numéros de **For Children** de Béla BARTOK (1881-1945) et cinq des **Huit mélodies faciles pour les cinq doigts** d'I. STRAVINSKY (1882-1971) **(3).** Dans le même esprit, mais plus éclectique encore, le volume II fait appel à Domenico SCARLATI (1685-1757), W.-A. MOZART (1756-1791), L. van BEETHOVEN (1770-1827), avec deux sonatines de Robert SCHUMANN, cinq nouveaux extraits de l'**Album pour la Jeunesse,** dix pièces de **For Children** de BARTOK, cinq **Musiques d'enfants** de Serge PROKOFIEV (1891-1953). Arnold SCHONBERG (1874-1951) est présent avec le **Langsam** des **Sechs kleine Klavierstücke op. 19,** ainsi que son disciple Anton WEBERN (1883-1945) avec **Kinderstück.** Le jeu d'Irène Pamboukjian est très propre et agréable **(4).**

Musique baroque

Les **Sonates à violon et basse continue de** l'**opera quinta** d'Archangelo CORELLI (1653-1713), dont j'avais naguère signalé l'intégrale par Jacques-Francis Manzone, violoniste, et Nicole Pillet-Wiener au clavecin et à l'orgue, avec Pierre Degenne à la basse, me reviennent partiellement en un disque séparé contenant les cinquième

et sixième Sonate da chiesa et les **Sonate da camera X et XI (Follia).** Les mêmes éloges sont à décerner à cette gravure isolée de DECCA **(5).**

Magnifique, sonne le Ducroquet-Gonzalès de Saint-Eustache sous les doigts de Jean Guillou, dans l'interprétation de quatre splendides **Préludes et fugues** de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) : **si mineur BWV 544, ut Majeur BWV 547** (Prélude de Noël), pages d'une extrême densité qui ont vu le jour à Leipzig vers 1730 ; **BWV 546** en **ut mineur** et **BWV 541** en **sol majeur,** pièces assez antérieures, datant respectivement de Weimar et de Coethen. C'est là une belle réalisation des Trésors Classiques de PHILIPS **(6).**

En dépit de l'ouverture qui se fait vers la musique tchèque, il reste encore bien à découvrir dans les trésors de cet attachant pays. L'abbé Carl de Nys révèle, dans l'intéressante notice qu'il consacre aux Concertos pour orgue et orchestre de Prague, que la Ville dorée possède une douzaine d'instruments historiques au sens rigoureux du terme, ayant conservé leurs laies d'origine et la composition primitive des registres. Sur ces vénérables instruments, quatre organistes font entendre d'intéressantes pages concertantes du XVIIIe siècle : **Concerto en sol majeur** de François-Xavier BRIXI (1732-1771) joué par J. Vodrazka à la tribune de N.-D. de Karlov, **Concerto en ré majeur** de J.-I. LINEK (1725-1791) par L. Vachulka à l'orgue de l'église de tous les Saints, **Concerto en mi bémol majeur** de K.-B. KOPRIVA (1765-1795) par J. Krajs à l'orgue de Saint-Nicolas et un **Concerto anonyme** par K. Hron à l'orgue N.-D. de Tyn. Toutes ces pages sont accompagnées par l'Orchestre du Conservatoire de Prague que dirige F. Hertl. C'est une nouveauté CHARLIN **(7)** dans laquelle on écoutera avec plaisir ces compositions qu'a pu apprécier Mozart lors de ses séjours en cette capitale de la musique.

Rafael Puyana rassemble avec bonheur des compositions qui sont pour certaines de tout premier ordre et de toute beauté, de Musique italienne pour clavier, en une très belle nouveauté HARMONIA MUNDI. Ces pages, échelonnées du XVIe au XVIIIe siècles sont **Pavana alla Veneziana** de Joan Ambrosio DALZA (ca. 1508), **Canzona francesa dite Petit Jacquet** d'Andrea GABRIELI (1520-1586), Canzona quarta, Aria dite balletto et **Partita sopra Fiorenza** de Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643), **Toccate con lo scherzo del cuculo** de Bernardo PASQUINI (1637-1710), **Suite en sol mineur** de Domenico ZIPOLI (1668-1726), **Passacaglia** en la mineur de Luigi ROSSI (1598-1643), **Toccata en sol majeur** d'A.B. Delle CIAIA (1671-1755), une brillante **Sonata VIII en ut mineur** de G.-B. PLATTI (1700-1763) et deux belles œuvres du même genre de Domenico CIMAROSA (1749-1801). C'est un programme qui ne pourra qu'enthousiasmer l'auditeur par son bel éclectisme, la qualité de l'interprétation et l'authenticité des instruments utilisés, qui revivent par la volonté du Conservateur honoraire du Conservatoire la Comtesse de Chambure ; ce sont les beaux Ruckers-Taskin, Faby da Bologna et Desruisseaux **(8).**

HARMONIA semble ce mois voué à la réhabilitation de Luigi BOCCHERINI (1743-1805), souvent tenu à distance bien injustement par nos contemporains qui ne restent pas sous le charme de son invention mélodique, qu'admirait Haydn. En première nouveauté ARCOPHON, voici les Symphonies n°s 5 et 6 op. 35. Ces deux œuvres, et surtout la dernière, sont de toute beauté et parfaitement interprétées par l'Orchestre du Théâtre Communal de Bologne que dirige Angelo Ephrikian **(9).** Puis deux volumes, les deux premiers d'une série consacrée à Luigi BOCCHERINI font appel aux six Trios op. 2, composés par le musicien de Lucques alors qu'il venait à peine de fêter ses dix-sept ans. Interprétation également impeccable du Trio Arcophon **(10).**

Seconde moitié du XIXe siècle

Renonçant délibérément à l'âge d'or du Romantisme, Notre Discothèque saute ex-abrupto dans la seconde moitié du XIXe où elle est illustrée par Charles Gounod, Richard Wagner et Gustav Mahler. Le choix est inattendu et disons que seuls les hasards des services de presse l'ont dicté.

Charles GOUNOD (1818-1893) le décrié, Charles Gounod le mal-aimé de nos puristes, seul contre deux kolosses germaniques ! Eh bien, n'en déplaise à nos critiques, le vieux Français ne se défend pas si mal, encore qu'il n'y ait rien d'original dans cette nouveauté, n° 1 des Maîtres de l'Art lyrique, nouvelle collection lancée par DECCA. On aurait pu choisir **Mors et Vita** ou autre œuvre encore attendue au catalogue, mais cela n'aurait pas répondu au but de la collection. J'avoue que pour nos classes, le présent choix est fort judicieux avec d'intéressants fragments de Faust **(Chœur de la Kermesse, Air des bijoux, Duo du jardin, Sérénade, Trio de la prison),** de Roméo et Juliette **(Reine Mab, Valse, Madrigal, Cavatine, Duo de la Chambre),** Mireille **(duo Vincenette, Air du petit berger** et **Prière),** Philémon et Baucis **(Air de Jupiter, Air de Vulcain),** Sapho (Air **O ma lyre immortelle),** le tribut de Zamora **(Air de Xaima)** auxquels est adjoint l'illustrissime Ave Maria. Les interprètes, de tout premier ordre, rappellent les intégrales auxquelles sont empruntées ces pages : sans pouvoir dresser le catalogue de ces multiples interprètes, retenons Mado Robin, Janine Micheau, Birgit Nilsson, Joan Sutherland, Marilyn Horn, Raoul Jobin, Gérard Souzay, Nicolaï Ghiaurov, la Société des Concerts du Conservatoire, l'Orchestre de l'Opéra de Paris, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, le New Symphony Orchestra avec notamment Richard Blareau et Paul Bonneau au pupitre. Dans notre temps d'enseignement, hélas si mesuré, un tel disque est extrêmement utile pour une approche de l'opéra français de demi-caractère qu'il serait criminel de passer sous silence **(11).**

Je ne sais si le disque consacré naguère partiellement par Erato à des œuvres pour harmonie de Richard Wagner est toujours disponible. Particulièrement intéressant serait de le mettre en parallèle avec une nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** également consacrée à des pages insolites de Richard (1813-1883) : Ouvertures des **Fées** (1833), **Das Liebes verbot** (La défense d'aimer, 1834), pour Faust (1840) auxquelles s'ajoutent une **Huldigenmarsch,** hommage à Louis II de Bavière (1864, prise en un tempo un peu rapide à mon gré, une **Kaisermarsch**

dont la date de composition : 1871, est tout à fait significative et à l'apogée de laquelle retentit le célèbre choral **Ein Fest Burg ist unser Gott ;** enfin, une **Grande marche de fête pour l'ouverture des cérémonies commémorant la Déclaration d'Indépendance des Etats-Unis,** page dont Wagner disait que « ce qu'elle a de meilleur est l'argent qu'elle lui a rapporté ». Ce concert Wagner du London Symphony Orchestra mérite le meilleur accueil auprès de nos amis **(12).**

C'est en 1907, année particulièrement cruelle pour le compositeur, que Gustav MAHLER (1860-1911) composa **Das Lied von der Erde** sur des poèmes anciens de Li-Tai-Po, Mong-Kao-Yen et Wang-Wei traduits par Hans Bethge, dans une atmosphère de pessimisme ironique et désabusé. Fort opportunément, les textes originaux et leur traduction figurent dans cette belle nouveauté DECCA où Yvonne Minton (soprano) et René Kollo (baryton) sont accompagnés par l'Orchestre Symphonique de Chicago sous la baguette de Georg Solti **(13).**

Musique moderne et contemporaine

Heureuse réédition, chez **EMI LA VOIX DE SON MAITRE,** de la somptueuse symphonie chorégraphique **Daphnis et Chloé** de Maurice RAVEL (1875-1937). Ce ballet en un acte de Michel Fokine jouit de l'excellente et classique interprétation des Chœurs et de la Maîtrise de la Radio et Télévision française, de l'Orchestre du Théâtre des Champs-Elysées avec, au pupitre, D.-E. Inghelbrecht **(14).**

J'ai eu déjà l'occasion de dire dans cette revue la profonde impression qu'avait causé sur moi l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, phalange digne de cette capitale européenne qu'est le carrefour n° 1 de l'Alsace. Alain Lombard est un jeune, dynamique artiste plein de talent qui sait susciter l'enthousiasme de ses musiciens. On souhaite que les dons multiples dont l'ont gratifié les bonnes fées de la musique le mènent à la carrière dont il est digne, sur la trace des plus grands. Sa version 1947 de **Petrouchka** d'Igor STRAVINSKY (1882-1971) est tout simplement ébouriffante de présence et rutilante à souhait. Je recommande, nous recommandons, vous recommanderez cette splendide nouveauté ERATO qui doit faire frémir de satisfaction le Prince Igor dans son sépulcre vénitien **(15).**

« **A la douane des conventions tenaces il y a vingt-cinq ans, s'étaient rencontrés deux complices pour le troc des savoirs dérisoires, des traditions trahies...** ». Ainsi s'exprimait en juin 1972 Pierre SCHAEFFER (né en 1910) en un texte savoureux, repris pour présenter la **Symphonie pour un homme seul** (1950) qu'il élabora puis usina de conserve avec Pierre HENRY (né en 1925). Ce disque historique, qui semble en retard de trois mesures si l'on ne prend soin de le considérer comme le témoignage d'une époque, comporte en seconde partie le **Concerto des ambiguïtés pour piano et piano** composé par Pierre HENRY la même année 1950 **(16).**

L'aire grandiose des ruines du palais de Darius, la Lumière, l'ombre, la présence même de la terre inspirée et inspiratrice manquent à cette autre nouveauté PHILIPS qui tente de restituer en stéréo double piste la multiphonie des huit pistes originales. C'est un énorme mobile, mouvant comme un fleuve lent, et qui arrache l'esprit à la matière pour le plonger dans l'abîme des siècles disparus : **Persépolis** est un témoignage très haut, difficilement séparable du site qui l'a fait naître dans l'imagination de Iannis XENAKIS (né en 1922) **(17).**

***

En série Grands Classiques, DECCA réédite un beau récital de guitare par Narciso Yepés. Y sont rassemblées des pages très diverses : **Variations sur un thème de La Flûte enchantée** de Fernando SOR (1778-1839), **Mardonos** de TORROBA, **Capriccio arabe** et **Recuerdos de la Alhambra** de Francisco TARREGA (1852-1909), **Rafaga, Garotin y soleares** de Joachin TURINA (1882-1949), **Torrebermeja** d'Isaac ALBENIZ (1860-1909), ainsi que la **Suite espagnole n° 1** (Granata), **n° 5** (Asturias) et **Rumores de la caleta** du même compositeur. **Danse du Meunier** de Manuel de FALLA (1876-1946) complète agréablement ce concert espagnol **(18).**

C'est avec des vœux de bonne santé et bonne année pour nos lecteurs que je clos cette première discothèque de l'année.

CATALOGUE

(1) **Vivre en musique : Noël en Allemagne.**
33/30 BACCAROLA ARABELLA 74 765 stéréo.
(2) **La flûte à bec par le disque.**
33/30 ARION ARN 33 211 stéréo.
(3) **Répertoire des jeunes pianistes, Vol. 1 :** œuvres RAMEAU, MOZART, HÆNDEL, BARTOK, J.-S. BACH, STRAVINSKY, SCHUMANN, PURCELL, CORELLI.
33/30 HARMONIA MUNDI HMU 712 X g.u.
(4) **Répertoire des jeunes pianistes, Vol. 2 :** œuvres de MOZART, SCHUMANN, BARTOK, SCARLATTI, BEETHOVEN, WEBERN, PROKOFIEV, SCHOENBERG.
33/30 HARMONIA MUNDI HMU 713 X g.u.
(5) **A. CORELLI - 4 sonates pour violon et basse continue.**
33/30 DECCA 7151 X stéréo.
(6) **J.-S. BACH - Préludes et fugues.**
33/30 PHILIPS Trésors Classiques SA 6504 069 st.
(7) **Concertos pour orgue à Prague** : œuvres de BRIXI, LINEK et KOPRIVA.
33/30 A. CHARLIN CL 42 stéréo-compatible A.
(8) **Musique italienne pour clavecin.**
33/30 PHILIPS Trésors Classiques SA 5802 898 st.
(9) **BOCCHERINI - Symphonies op. 35 nos 5 et 6.**
33/30 HARMONIA MUNDI Arcophon HMA 330 stéréo.
(10) **BOCCHERINI - Les six trios op. 1.**
2 33/30 HARMONIA MUNDI 375/376 2 A stéréo.
(11) **C. GOUNOD - Extraits d'œuvres diverses.**
Maîtres de l'art lyrique n°1.
2 33/30 DECCA 115.176/177 T stéréo compatible.
(12) **R. WAGNER - Ouvertures et Marches.**
33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 065-02319 stéréo.
(13) **G. MALHER - Das Lied von der Erde.**
33/30 DECCA 7147 X stéréo.
(14) **M. RAVEL - Daphnis et Chloé** (ballet entier).
33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 061-12148 U g.u.
(15) **I. STRAVINSKY - Petrouchka.**
33/30 ERATO STU 70769 X g.u.
(16) **P. HENRY et P. SCHAEFFER - Symphonie pour un homme seul.**
P. HENRY - Concerto des ambiguïtés.
33/30 PHILIPS 6510012 U g.u.
(17) **I. XENAKIS - Persépolis.**
33/30 PHILIPS Prospective 21e siècle 6521045 U st.
(18) **Concert de guitare espagnole par Narcisso Yepes.**
33/30 DECCA Grands Classiques 117 179 T stéréo.

Yves HUCHER

Professeur de Lettres

LE TARTUFFE DE MOLIERE

Dernier écho du tricentenaire de la mort de Molière, le programme de l'ultime session du C.A.E.M. 1974 comporte **Le Tartuffe.**

Remarque préliminaire — sans ironie ni intention « perverse » ! — : il s'agit bien là de la pièce la moins « musicale » de l'auteur du **Bourgeois Gentilhomme,** ce qui est déjà toute une indication. Nous avons montré, dans une série d'articles et dans une suite de cinq émissions pour l'O.R.T.F., combien Molière et son œuvre sont proches de la musique. De ses farces à **Don Juan** en passant par ses comédies-ballets, la transposition à la scène lyrique, l'apport d'une musique de scène, le ballet, le poème symphonique lui-même, ont donné, de Lully à nos contemporains, d'inestimables chefs-d'œuvre. A notre connaissance, jamais **Tartuffe** n'a tenté, de près ni de loin, le moindre compositeur.

Il y a à cela une explication bien simple : **Tartuffe** est une pièce « noire », désespérément. Le leit-motiv de toute l'œuvre de Molière, c'est la haine de l'hypocrisie sous toutes ses formes, comme la jalousie est celui de Racine. L'hypocrisie, il l'a poursuivie partout, dès sa première farce de nous connue, **La Jalousie du Barbouillé,** jusqu'à son testament et son adieu à la vie, **Le Malade Imaginaire.** Il a consacré à cette lutte toutes ses forces vives et son génie ; il lui a sacrifié des amitiés, des faveurs, des prébendes, des protections. Il a traqué l'hypocrisie chez les coquettes, les prudes, les précieuses et les fausses savantes, chez les hommes de loi et les médecins, à la ville et jusqu'à la cour. Et en 1664, à 42 ans, alors que depuis deux ans son mariage avec Armande Béjart lui vaut les pires accusations, alors que depuis six ans la faveur du Roi lui attire toutes les inimitiés, toutes les haines, il s'attaque officiellement aux faux-dévots, à l'hypocrisie religieuse. A ceux qu'ont scandalisés les fameuses Maximes du Mariage de **L'Ecole des Femmes,** Molière répond : « Je sais ce que cache votre piété qui n'est que grimace : regardez-vous dans Tartuffe ! ». Et sans prudence, sans mesure, sans même se soucier d'être vraisemblable et encore moins de savoir quel sera son dénouement, il livre son personnage de noir vêtu, à petit collet, qui parle de sa « haine » et de sa discipline »...

Certes, il a pris certaines « précautions », pour bien distinguer l'hypocrite du faux-dévôt — du moins, écrit-il une **Préface** pour le démontrer — et il allonge et alourdit le rôle de son insupportable bavard de Cléante, pour finir le premier acte par un beau « sermon » sur ce qui sépare le vrai du faux dévot : mais à la différence de plusieurs autres, ce brave « tonton » de la pauvre Mariane, promise à Tartuffe par la maniaquerie de son père, ne réussira même pas à intervenir de façon efficace dans l'action ; sa tentative, au début du IVe acte, est d'avance vouée à l'échec, et l'odieux rusé, après avoir consulté sa montre, le laissera déconfit et pantois parce que « certains devoirs pieux (le) demandent là-haut ».

Ces « précautions » sont autant de pages « anti-musicales » par excellence. Mais, dira-t-on, Molière s'est aussi efforcé « d'égayer » son sujet par certains « ornements », comme faisait La Fontaine dans ses Fables. Eh bien ! justement. L'exemple le plus évident de ces bouffées d'air frais que Molière prend tout de même le temps de faire passer sur le public, c'est à la fin du IIe acte, la scène de dépit amoureux. Trompés par les apparences et le faux-sens d'une réplique, les deux jeunes gens, Valère et Mariane, se boudent un moment sous le regard amusé de l'excellente soubrette, Dorine, qui n'aura pas grand mal à les réconcilier. Mais cette situation vient là, sans aucun lien avec le sujet : ce n'est même pas un « intermezzo » ! Et si l'on veut comparer cette scène au rôle joué par le trop inévitable ballet dans certains opéras, il nous sera facile de répondre que... cela a déjà était fait ! Molière a écrit une comédie, **Le Dépit amoureux,** quatorze ans avant Tartuffe ; il refera la scène, avec beaucoup plus de verve et d'éclat, dans **Le Bourgeois Gentilhomme.** Et le « dépit amoureux » est une excellente situation de « ballet », plusieurs de nos compositeurs nous en ont donné la preuve. Mais à replacer ce thème dans le cadre du **Tartuffe,** on compromet ses heureuses variations et l'on ne jette aucun éclairage sur le climat général de l'œuvre.

Alors, que reste-t-il ? La colère de Madame Pernelle dans la première scène, géniale exposition d'une situation de théâtre ? Oui, le passage de cette tornade des appartements d'Elmire à la porte de la rue ferait un assez joli crescendo, mais ce serait tout de même bien peu de chose ! Que chanterait Orgon sous la table, durant la seconde tentative de séduction d'Elmire par Tartuffe ? Quant à la scène finale, l'intervention de l'Exempt, représentant du Roi, cela ferait un air de basse noble qui pourrait avoir fière allure ; mais dans le même temps, la musique ferait mieux ressortir tout ce que ce dénouement heureux, dont se

réjouit Orgon dans l'ultime réplique, peut avoir de péniblement acquis et de postiche. Et le vers de l'Exempt : « Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude » sombrerait dans l'hésitation d'un faux-majeur pour s'achever sur une cadence bien... imparfaite ! Ce remerciement sincère de Molière à son souverain, ce loyal « coup de chapeau », public mais libre de toute flagornerie, sonnerait presque comme une... tartufferie !

Non ! En vérité, nous tremblons pour la pauvre Mariane lorsque Dorine lui représente quel sort l'attend si elle se laisse « tartuffier ». Mais **Tartuffe** mis en musique ! La musique à son tour « tartuffiée », non ! cela paraît vraiment trop impossible...

Et c'est fort bien ainsi. Nous aimons assez que la musique soit réfractaire à la peinture de l'hypocrisie et surtout de l'hypocrisie religieuse. Si, oubliant le qualificatif qui précède, on nous oppose le personnage de Verdi, le bouleversant Iago, nous répondrons que Iago n'est pas à **Othello** ce que Tartuffe est à **Tartuffe :** ce n'est ni le personnage titulaire ni le sujet de l'œuvre. La jalousie, l'amour et l'innocence sont les vrais sujets de la partition de Verdi plus encore que du drame shakespearien. Et cette comparaison nous permet de mettre en lumière une autre évidence : **Tartuffe** n'est pas une pièce « musicale » parce que ce n'est pas une pièce « d'amour ». La gracieuse idylle de Mariane et Valère n'occupe ici que bien peu de place et ne retient guère notre attention. Le désir charnel de Tartuffe pour Elmire ne sous-entend pas la moindre note de passion amoureuse. Orgon, dans son envoûtement pour Tartuffe, ne songe pas le moins du monde à sa femme lorsqu'il rentre de voyage : c'est ce que montre de façon géniale, cette extraordinaire scène du « retour d'Orgon » où le maître de maison, sans même entendre les quolibets de sa servante, ne songe qu'à Tartuffe, « le pauvre homme », lorsqu'il demande « Comment se porte-t-**on** ici ? » — « on » étant bien évidemment et exclusivement, Tartuffe. Enfin, certaines interprétations modernes, dans un désir de renouvellement et de « dépoussiérage », ont voulu donner à Elmire de « coupables pensées ». Sous prétexte que Tartuffe n'est pas forcément d'un physique repoussant, la « pauvre femme », délaissée par son gros lourdaud de mari, pourrait bien se sentir émue, troublée, un instant grisée, par les travaux d'approche, compliments et attouchements que Tartuffe ne lui ménage pas dans sa première « attaque ». Et voilà qui donnerait, sur la scène lyrique, un étonnant nouveau rôle pour quelque illustre soprano dramatique !... N'en déplaise à ces metteurs en scène nouvelle vague, qui veulent dépoussiérer l'œuvre qu'ils ne savent pas lire, qui confondent faire briller un piédestal et vénérer un buste, et mettre une œuvre en scène avec « se » mettre en scène, Elmire, telle que l'a voulue Molière, ne ressemble en rien à ce personnage. Imaginer que Tartuffe lui fasse la moindre impression est aussi ridicule que d'imaginer la Tosca oubliant son Mario dans les bras de Scarpia ! Elle a d'ailleurs fomenté une ruse pour démasquer l'hypocrite tout aussi bien que l'héroïne de Puccini pour tuer son ennemi. Mais il y a un argument autrement plus sérieux. Avant de faire d'Elmire, épouse d'Orgon, une femme prête à tromper son mari, peut-être conviendrait-il de songer à ce petit « détail » : Elmire est la seconde femme d'Orgon. Donc elle n'est pas la mère de Damis pour qui elle a une grande amitié ; elle n'est pas la mère de Mariane à qui elle témoigne tant d'affection et pour qui elle sacrifie au moins une partie de sa dignité. Ce qui serait beau de la part d'une mère, devient digne d'admiration de la part d'une « marâtre », et l'on ne voit guère dans le même temps, ce noble caractère frémissant à l'approche de Tartuffe ! Dorine a bien traduit ce qui est aussi la réaction de sa maîtresse, lorsqu'elle dit à Tartuffe :

« Et je vous verrais nu du haut jusques en bas
Que toute votre peau ne me tenterait pas ».

Alors, prenons-en notre parti : l'œuvre de Molière au programme est le plus à l'opposé qui se puisse être de l'inspiration musicale. Et soyons-en réjouis en pensant que la musique est l'art le plus impropre à la peinture de l'hypocrisie religieuse, parce que ce vice est peut-être le plus ignoble. C'est d'ailleurs un thème fort peu « théâtral » et il fallait s'appeler Molière pour oser le traiter, une bonne fois. Et le sujet qui, par sa délicatesse, peut être traité dans l'intimité du livre, et s'adresse au lecteur solitaire, mais n'est pas « dramatique » en soi, ce sujet est encore plus impropre à la musique parce que le public — et peut-être plus encore le public « lyrique » — n'offre pas une garantie de finesse suffisante.

Molière savait bien qu'il s'engageait dans une voie dangereuse, mais il croyait de son devoir de la suivre. Sans écouter les conseils de ses amis, il tente de faire passer sa hardiesse à la faveur des grandes fêtes données à Versailles en mai 1664. Les splendeurs de ces fêtes, les festins, les jets d'eau... et la musique ! — la musique et la danse ! — tout cela, qui constitue les véritables attraits de ces journées, les « clous » de ces nuits, tout cela fera oublier la demeure d'Orgon et la tragédie qui s'y trame. Et puis, si certains grognent, Louis XIV applaudira à ces audaces, lui qui en commet bien d'autres pour les beaux yeux de La Vallière ! Le calcul se révéla exact pour le moment même de la présentation de ce premier **Tartuffe** en trois actes. Mais dès le lendemain, que de mouchoirs tendus vers ce sein « que l'on ne saurait voir » ! Par quelles mortifications racheter tant de vers dictés par le diable ! **Tartuffe** est interdit. Et pendant cinq ans Molière luttera : il écrira un **Don Juan** pour écrire ce cinquième acte, Don Juan l'hypocrite — que Mozart et Strauss, justement, ont négligé — ; il écrira **Le Misanthrope** pour mettre en scène, avec Arsinoé, un Tartuffe en jupon et montrer que l'homme d'honneur est banni d'une société où triomphent les faux-dévots. Et puis, un beau jour de 1669, **Tartuffe** sera joué, tel qu'il avait été conçu, sans adoucissements ni retouches, dans le déroulement de ses cinq actes. Ce sera un triomphe ; l'œuvre sera jouée quarante-trois fois en trois mois. Mais au soir de la cinquière représentation, Molière paie ce succès d'une immense douleur : en entrant en scène, ce soir-là, il vient de fermer pour jamais les

yeux de son père, Jean Poquelin, tapissier du Roi, qui voulut faire de son fils l'héritier de sa charge, mais paya ses dettes, se réjouit de ses victoires, après lui avoir appris ce qu'était honneur et droiture.

⁂

Nous ne prétendons pas avoir dit de **Tartuffe** tout ce qu'il faut en savoir pour le... concours ! Nous n'en avons même rien dit ! Mais il y a des livres pour cela. Et peut-être aurons-nous tout de même jeté un certain éclairage sur cette œuvre par cette simple constatation : si **Tartuffe** est l'un des chefs-d'œuvre de Molière, ce n'est pas parce que l'œuvre est anti-musicale dans son essence même. Mais si ce fut le plus grand succès de public du vivant de Molière, c'est sans doute en partie parce qu'elle appelait le scandale.

La musique, qui ignore tout de l'hypocrisie, ne gagne rien à être salie par son « sujet », à être « scandaleuse ». Et ce serait peut-être une leçon d'une profonde actualité.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

(Solution du n° 203, décembre 1973)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
I	R	I	T	O	U	R	N	E	L	L	E
II	A	T	O	N	A	L	Ì	T	É	E	T
III	C	O	R	D	E	S	E	R	C	O	R
IV	H	U	R	E	M	O	D	A	L	P	I
V	M	R	E	G	A	L	E	N	A	R	A
VI	A	N	T	A	R	O	R	G	I	E	N
VII	N	E	N	A	T	E	M	E	R	V	G
VIII	I	M	P	R	I	M	E	R	I	E	L
IX	N	I	D	I	N	O	Y	A	U	R	E
X	O	R	G	A	N	I	E	R	C	T	T
XI	V	E	R	N	Î	E	R	T	U	B	A

Quelques précisions :

II — Eduardo Toldra.
III — Edmond Rubbra.
VII — Verdi Guiseppe.
X — Claude Terrasse.
3 — Delerue Georges.
4 — Gilbert Amy.
5 — Nicolas Isouard (dit « Nicolo »).
6 — Raymond Loucheur.
8 — ART Tatum.

COMMUNICATIONS DIVERSES

INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION (I.S.M.E.)

Section française : 175, rue Saint-Honoré, 75001 Paris

XIe CONGRES INTERNATIONAL
Perth (Ouest-Australie) 5-12 août 1974

Thème général du Congrès.

« Pluridisciplinarité dans l'éducation musicale, enrichissement ou dispersion ».

- La révolution artistique du XXe siècle et ses incidences ;
- Influence des nouvelles conceptions en éducation sur l'enseignement musical ;
- Connaissance en profondeur de la mentalité musicale ;
- La recherche interdisciplinaire : sa contribution à la compréhension des cultures musicales de notre temps ;
- L'impact de la technologie nouvelle sur l'éducation musicale ;
- Les tendances qui se dégagent de la coopération interdisciplinaire.

Langues officielles.

Les langues officielles du Congrès de l'I.S.M.E. seront l'anglais et le français.

Les sessions plénières, les sessions spéciales seront traduites en simultané.

Tous les documents de la conférence seront disponibles dans ces deux langues.

Frais d'inscription à l'I.S.M.E.

Tous les participants au Congrès de l'I.S.M.E. devront être à jour de leur cotisation pour l'année 1973 et doivent verser leur cotisation pour l'année 1974 (dont le montant sera fixé au cours de la prochaine Assemblée Générale) à la trésorière : Madame Ameller, 82, rue du 22-Septembre - 92400 COURBEVOIE - Crédit Lyonnais ou C.C.P. La Source 31.793-52 - recouvrement début 1974.

Frais de participation au Congrès.

Tous les participants au XIe Congrès de l'I.S.M.E. auront à régler un droit d'inscription de 12 $ US. Pour une simplification des formalités, cette somme étant destinée à l'I.S.M.E. Australien, les congressistes sont priés de bien vouloir faire le règlement au moment de l'inscription, à l'Agence de Voyages Transatour qui transmettra (F 55,—).

XIe CONGRES INTERNATIONAL DE L'I.S.M.E. A PERTH
Août 1974

Le programme de voyage suivant est proposé aux congressistes européens au départ de Paris, de Francfort et de Rome ou de l'une de ces trois villes seulement, selon l'importance de la participation nationale de chaque pays.

31 juillet - mercredi : Départ de Paris en fin d'après-midi. Escale à Francfort. Départ à 21 heures. — **1er août - jeudi** : Arrivée à **Kuala-Lumpur** (Malaisie) à 17 h 55. — **2 août - vendredi** : Journée de visite à Kuala-Lampur. Dans la soirée, envol pour **Singapour.** — **3 août - samedi** : A Singapour, visite de la ville chinoise, la Maison de Jade. Shopping hors taxes. A 15 h 50, décollage pour Perth. A 21 h 10, arrivée à **Perth** (Ouest-Australie). — **4 août - dimanche** : Journée libre à Perth. — **Du 5 août - lundi, au 12 août - lundi** : Congrès de l'I.S.M.E. Séjour à Perth (service de chambre et petit déjeuner). — **13 août - mardi** : Décollage de Perth à 13 h 15. Arrivée à **Sydney** à 19 h 15. — **14 août - mercredi** : Croisière sur la rivière Hawkesbury et visite du Kaola Park. Une soirée à l'Opéra de Sydney, nouvellement inauguré, sera éventuellement proposée. **15 août - jeudi** : Départ de Sydney à 10 h 30. Arrivée à **Bali** à 13 h 35. Le soir, présentation de danses classiques Legong. — **16 août - vendredi** : Les sources sacrées de Tampaksiring et danses « Barong ». — **17 août - samedi** : Temple de Besarik (journée d'excursion). Le soir, ballet de la légende du Ramayana. — **18 août - dimanche** : Départ par avion pour Bangkok, via Singapour. — **19 août - lundi** : Visite de la ville, le marché flottant, le Temple de l'Aurore. L'après-midi, le Bouddha couché. Soirée thaïlandaise avec dîner et danses. — **20 août - mardi** : Excursion de la journée à Ayuthaya, l'ancienne capitale, puis le Palais d'Eté du roi Bang Pa In. En route, déjeuner typique. Le soir, départ de Bangkok. — **21 août - mercredi** : Arrivée à Francfort (via Athènes), puis Paris.

Il s'agit ici d'un programme préliminaire. Les horaires d'avion indiqués seront probablement modifiés d'ici août 1974 et ceci pourra modifier légèrement le déroulement du voyage.

Prix : 6 980 F par personne, pour groupe de 20 personnes minimum, effectuant le même itinéraire, aux mêmes dates.

Formalités.

— Passeport en cours de validité.

— Visa d'entrée en Australie (gratuit) à Bali - Indonésie (19,50 F). Ces visas peuvent être obtenus par nos soins.

— Certificat de vaccination antivariolique et anticholérique.

Inscriptions.

Jusqu'au 31 janvier 1974, date limite.

Arrhes : 800 F avant le 31 janvier, éventuellement 400 F au moment de l'inscription et 400 F fin janvier.

Le solde devra être réglé au plus tard le 30 juin.

1974
CALENDRIER DES MANIFESTATIONS DE L'ELECTRONIQUE A PARIS

Deux grands Salons Internationaux seront organisés en 1974 sous le patronage de la Fédération Nationale des Industries Electroniques (F.N.I.E.) par la Société pour la Diffusion des Sciences et des Arts (S.D.S.A.).

XVIe FESTIVAL INTERNATIONAL DU SON

Du 12 au 17 mars 1974 - C.I.P. - PARIS (Centre International de Paris - Palais des Congrès - Porte Maillot) : Démonstrations musicales des matériels Haute-Fidélité et Instruments de Musique. — Programme artistique avec concerts, récitals. — Journées d'études.

XVIIe SALON INTERNATIONAL DES COMPOSANTS ELECTRONIQUES

(50e Anniversaire du Premier « Salon de la T.S.F. »)

Du 1er au 6 avril 1974 (Parc des Expositions - PARIS) : Lieu de rencontre privilégié de tous les chercheurs et spécialistes du monde électronique. — Composants. — Mesure. — Matériaux. — Equipements et Produits.

Le **IVe SALON INTERNATIONAL AUDIOVISUEL ET COMMUNICATION** (Matériels et Systèmes - Edition et Programmes - Services) se tiendra à Paris en AVRIL 1974 en même temps que le Salon des Composants Electroniques.

S.D.S.A. - Service de Presse : Jean-Pierre DUCLOS - Tél. : 273-24-70, postes 209, 293.

RENCONTRES INTERNATIONALES DE CHANT CHORAL

A la Pentecôte 1974, la ville de TOURS organise un important concours international de Chant Choral qui aura lieu aux dates ci-après :

— 31 mai, 1er, 2 et 3 juin 1974.

Ce concours est ouvert à deux catégories d'Ensembles « A cappella » :

— 1re catégorie : chœurs mixtes ;
— 2e catégorie : chœurs à voix égales (voix de femmes et voix d'enfants).

Trois prix seront attribués dans chaque catégorie :

1re catégorie :
— 1er prix : 5 000 F (Prix offert par le Ministère des Affaires Culturelles) ;
— 2e prix : 2 000 F ;
— 3e prix : 1 000 F.

2e catégorie :
— 1er prix : 4 000 F ;
— 2e prix : 2 000 F ;
— 3e prix : 1 000 F.

Et, en outre, un prix spécial pourra être attribué à la chorale d'enfants classée première.

Date limite des inscriptions : **31 janvier 1974.**

CONCOURS DE COMPOSITION

L'Association des Rencontres Internationales de Chant Choral organise un concours de composition d'œuvres chorales « A cappella ».

Deux catégories sont retenues :

— Œuvres pour chœurs à voix mixtes ;
— Œuvres pour chœurs à voix égales (femmes ou enfants).

Un Prix de 1 000 F sera attribué par le jury aux œuvres classées premières dans chacune des catégories.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser dès que possible à l'adresse suivante :

« RENCONTRES INTERNATIONALES DE CHANT CHORAL »
Hôtel de Ville - 37032 TOURS CEDEX

ASSOCIATION DE RECHERCHES ET D'APPLICATIONS DES TECHNIQUES PSYCHOMUSICALES

14, rue des Frères-Morane
75015 Paris - Tél. 533 27-07

Marie d'Alençon, ou Madame Guinazu, a constitué depuis peu un groupe de travail au centre de musicothérapie ; il est axé sur l'expression vocale intégrée dans le mouvement et l'expression générale du corps (pause de voix, relaxation, concentration, improvisations, etc.).

Artiste lyrique, Marie d'Alençon est directrice d'une école d'art lyrique en Argentine et elle travaille à l'UNESCO. Elle fait partie de l'Association de Musicothérapie d'Argentine. Elle s'intéresse particulièrement à la relation phonomotrice dans les arts d'expression, aspect très important et souvent négligé, pour tous ceux qui s'intéressent à l'expression et à la création.

Le groupe se réunit tous les mercredis à 18 h 30 au centre de musicothérapie, 14, rue Léon-Morane, 75015 Paris (métro : Félix-Faure). Pour s'inscrire, téléphoner au 533 27-07, de 9 à 19 heures. Prix de la séance : 50 F.

L'HARMONIE VIVANTE

L'HARMONIE VIVANTE annonce :

— la 3e édition de son tome I : « L'Harmonie Tonale ».
Parution en octobre 1973 - Edit. Delachaux et Niestlé.
— ainsi que son tome IV : « Abrégé d'harmonie tonale - Art et Science ».
Edit. A. Dommel-Diéry - Parution début 1974.

Diffusion générale de l'Harmonie vivante :
Musica Reservata
37170 Chambray-lès-Tours - Tél. : (47) 28-10-02

« L'E.M. » attire tout particulièrement l'attention de ses lecteurs sur les programmes ci-dessous. Leur qualité artistique, l'heure choisie ne peuvent que faciliter la fréquentation de ces concerts.

Profitez-en vous-mêmes et signalez-les à vos élèves.

J. Havard de la Montagne, maître de chapelle de la Madeleine, est le directeur des Chœurs et de l'Ensemble Instrumental de la Madeleine et conseiller artistique de l'Ensemble Cembalo-Chitarra qui figure au programme du 12 mars 1974.

UNE HEURE DE MUSIQUE A LA MADELEINE de 18 h 30 à 19 h 30

Mardi 22 janvier 1974 : « CHŒUR ET DEUX ORGUES ».
1er Mouvement de la Symphonie n° 5 (C.M. Widor) - Trois chœurs de l'Oratorio de Noël (C. Saint-Saëns) - Psaume 83 « Quam dilecta » (C.M. Widor) - Prélude, fugue et variation (C. Franck) - Surrexit a mortuis (C.M. Widor) - Psaume 150 (C. Franck).

Mardi 26 février 1974 : « CLAVECIN ET GUITARE ».
Prélude et fugue en ut (J.-S. Bach) - Concerto en ut (Duc de Saxe-Weimar) (Duo clavecin et guitare - Transcription J. Havard de La Montagne) - Concerto en ré pour guitare et orchestre (A. Vivaldi) - Sonate en la (clavecin et guitare) (W.J. Lauffensteiner) - Concerto en fa mineur pour clavecin et orchestre (J.-S. Bach) - Thème et variations (clavecin et guitare) (F. Carulli) - Concerto en sol pour clavecin, guitare et orchestre (A. Vivaldi).

Mardi 12 mars 1974 : « MUSIQUE BAROQUE ».
Concerto en la mineur (Bach - Vivaldi) - Credo (A. Vivaldi) - Psaume de Louange (G.P. Telemann) - Prélude et fugue en mi mineur (D. Buxtehude) - Psaume 117 (G.P. Telemann).

Les CHŒURS et L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL de la MADELEINE

Direction : Joachim HAVARD DE LA MONTAGNE - Grandes Orgues : Odile Pierre — Orgue de Chœur : Jean Villetard - avec « L'ENSEMBLE CEMBALO-CHITARRA », Elisabeth Havard de La Montagne - Nisso Bitran, et la participation (12 mars) de la **Maîtrise de Vincennes** et de la **Chorale Saint-Louis de Vincennes.**

Prix des places : 10 F - Moins de 18 ans, J.M.F., A.M.J. : 5 F.

Location à l'église, place de la Madeleine, 75008 Paris - Tél. : 265-86-32 - 265-52-17.

LES CONCERTS DE MIDI

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut de Musicologie
3, rue Michelet, 75006 PARIS, à 12 h 30

11 janvier 1974, 12 h 30 précises : Sylvie MERCIER, pianiste - J. BRAHMS - F. LISZT.

18 janvier 1974, à 12 h 30 précises : Alain MARION, flûtiste, et Louis-Noël BELAUBRE, pianiste - L. van BEETHOVEN - J.-N. HUMMEL - F. SCHUBERT.

25 janvier 1974, à 12 h 30 précises : L'ENSEMBLE D'ARCHETS, Eugène YSAYE (Orchestre de chambre de Wallonie) - Violon solo - conducteur : Lola BOBESCO - J.-S. BACH - F. GEMINIANI - René BERNIER - Jacques CHAILLEY - Eugène YSAYE.

Prix des places : 6 F - Etudiants : 5 F.

Abonnements (pour 5 concerts au choix) : 25 F - Etudiants : 20 F - Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 25 F - Etudiants : 20 F.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, secrétaire générale, tél. 727-54-74, et permanence tous les vendredis, de 10 heures à 12 heures, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris, tél. 326-94-14.

Avant le concert : Buffet (non compris) à partir de 11 h 45.

PETITES ANNONCES

A VENDRE piano STEINWAY, 1/4 de queue, 1,88 m de long. Parfait état. — Téléphoner à 700-19-78, Paris.

RECHERCHE piano droit prix raisonnable, pour établissement scolaire. Besoin urgent. — S'adresser à : A. LIEUZE, tél. 883-40-67 (de préférence aux heures des repas).

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON   Dépôt légal 1er trimestre 1974   icn - vaux-le-pénil - 437.29.28